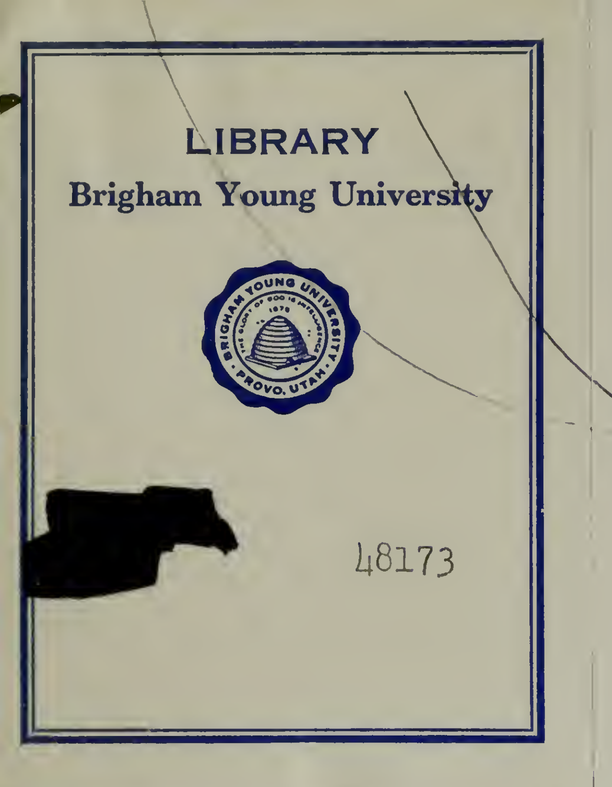
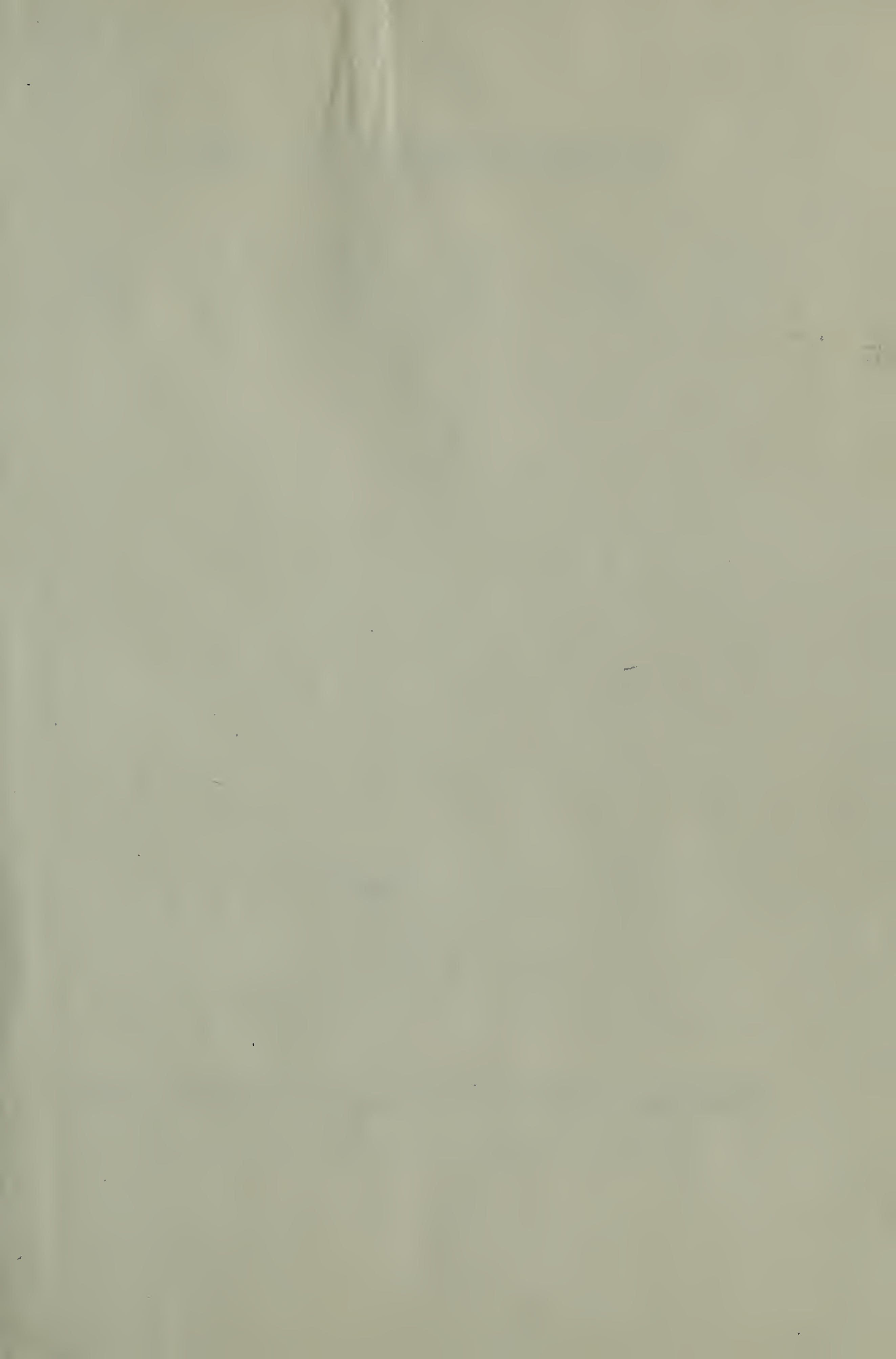
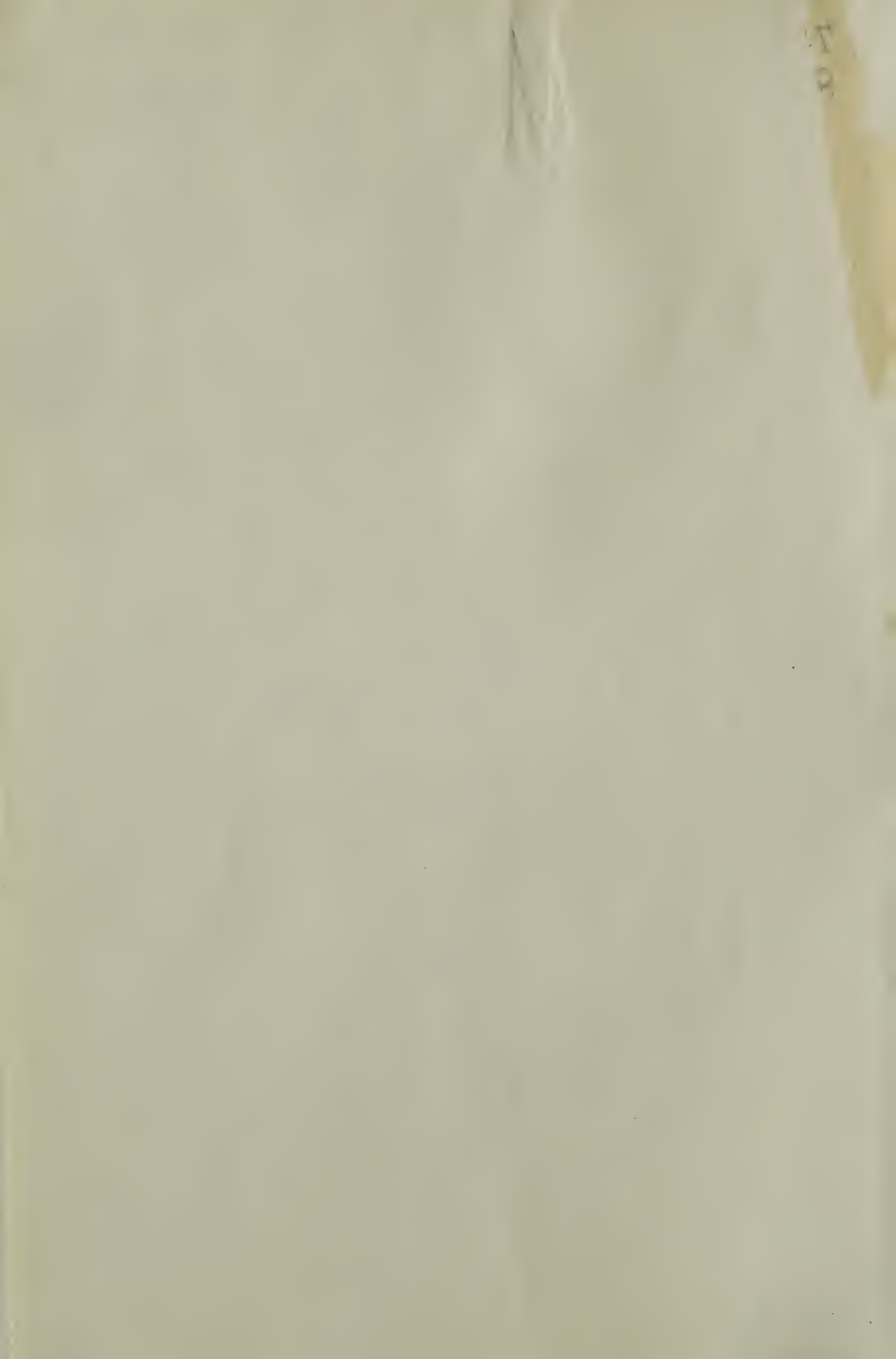
Rubens







ÉMILE VERHÆREN

RUBENS

Übertragung
von
Stefan Zweig

Im Insel-Verlag zu Leipzig
1920



DAS Werk dieses Meisters ist eine gewaltige Ode an die Freude. Diese Ode, die jeder große Künstler in jenen ganz leuchtenden Stunden seines Lebens anstimmt, diese Ode, die Dante als Krone seiner „göttlichen Komödie“ über die goldenen Kreise des Paradieses schweben läßt, die Shakespeare in den bunten Formen der Märchenstücke seinem erschütternden und blutigen Theater einfügt, und die Beethoven auf seine stürmische und tragische Symphonie türmt, diese Ode singt er, Rubens, mit einer einzigen Heiterkeit und einzigen Kraft ein ganzes Leben lang. Dies ist sein Wunderbares.

Nirgends ist vor ihm in der ganzen Geschichte der Kunst ein ähnlich wundervoller Triumph zu finden. Die hohen, die hellen Klänge waren im Chor der Irdischen niemals von Dauer. Sie klingen nur hell auf, um bald sich abzuschwächen und zu verwehen. Rubens aber läßt sie ohne Ermüdung ununterbrochen durch sein ganzes Werk klingen.

Diese seine Freude ist aber darum nicht monoton. Sie ist voll vielförmigen und wundervollen Lebens. Sie umfaßt in dem Netz ihres Gesanges auch allen Schmerz, mengt in ihren Überschwang alle Tränen und schluchzenden Aufschreie, sie wird zur ganzen irdischen Seele, so sehr sie auch immer die Freude bleibt.

Was besagt es, daß auf Golgatha der Heiland stirbt, daß die Jungfrau und Johannes dort ergriffene Zeugen seines

Hinganges sind, daß Magdalena zu Füßen des gewaltigen und rohen Hochgerichtes in Tränen und Verzweiflung vergeht! In den Linien, in den Farben, im roten Glanz der Sonnenuntergänge, in der bewegten Gewandung der Gestalten, in dem Haar, das glühend sich löst und plötzlich wundervoll hinrauscht, in den goldenen und seidenen Stoffen, in den gewundenen Armen, in den schönen ausgestreckten und bittenden Händen, die alle zwischen ihren Fingern Blumen halten könnten, in der ganzen überquellenden prunkvoll-dekorativen Komposition, in diesem verschwenderischen Leben, das aus dem innersten Herzen der gewaltigsten Trauer aufblüht, bekundet sich offen oder in Verhüllung doch nur die Freude. Es gibt bei Rubens keine einzige Stimmung, die bis zum Grunde schmerzvoll, keinen Akkord, der unabänderlich tragisch oder düster wäre. Sein ganzes Werk entfaltet sich in Prunk und Gepränge; es ist ein Zug von Bildern einem letzten Gipfel des Ruhmes entgegen, den glühende Sonnen erleuchten, die kein Verdunkeln kennen. Diese Freude aber ist durchaus nicht eine bloße Freude des Geistes, eine intellektuelle, eine bewußte, eine philosophische Freude, sie ist eine Instinktfreude, eine sinnliche, die Freude des kraftvoll-wilden und naiven Flamländers. Wie eine überströmende Gesundheit, wie eine ungestüme Herzlichkeit quillt sie auf, wie — wenn man so sagen darf — eine Leibesfülle von Gedanken und Sinnlichkeiten. Unleugbar, sie gleitet hie

und da bis zur Gewöhnlichkeit, bis ins Vulgäre nieder. Aber fast immer stützt sie sich auf die Kraft und schwingt sich hoch in die Kunst empor. Dann wird sie episch und grandios und vermehrt die Zahl der unvergänglichen und heiligen Meisterwerke.

In diesem Sinne verstanden, wächst sie empor bis zum Begriffe der panischen Freude, vor deren Gewalt die dionysische Antike geschauert hat und deren Atem und Größe uns die Hymnen und Mysterien heute nur unvollkommen ahnen lassen. Die ganze Natur mit all ihren ursprünglichen Instinkten wirkt bei ihm in diesem Sinne zusammen, und es ist wahrhaft überraschend, inmitten einer christlichen Epoche, im frommen siebzehnten Jahrhundert einen Maler sie mit der gleichen Glut erneuern zu sehen, die sie einst, vor nun dreitausend Jahren, beseelte.

DIE EIGENART DES PETER PAUL RUBENS

SELBST zur Zeit des höchsten Glanzes, als Brügge der Kunst eine wundervolle und persönliche Heimstätte bot, waren die flämischen Maler Weltfahrer. In ihnen war eine übermächtige Neugier nach der Ferne und das glühendste Interesse für die Wirklichkeit. Alles auf Erden zu schauen und es mit Bedacht, Sorgfalt und Glut darzustellen, schien jedem unter ihnen die höchste, stärkste und schönste Freude.

Die großen Meister Italiens waren niemals gereist. Michelangelo, Raffael, Veronese, Tintoretto und vor ihnen Giotto, Massaccio, Botticelli blieben allzeit jenseits der Alpen. Die Natur zieht sie zwar an, aber nur jene Form der Natur, die schon einem teils griechischen, teils römischen Ideal angepaßt ist. Sie haben nicht, wie die Flamen, die Leidenschaft für das Gegenwärtige, sondern alle mehr oder minder ein Bedauern für das Entschwundene und mühen sich eigentlich eher, jene Vergangenheit in ihren Werken neu erstehen zu lassen. Die wundervollen Vorbilder der Antike stellen sich zwischen sie und die Welt, so daß der unmittelbar sinnliche Eindruck sie kaum mehr zu bannen vermag.

Nun kann man aber sicherlich sagen, daß Flandern mehr Lehren von Italien zu empfangen hatte als Italien von Flandern, daß es immer der Norden war, der den Süden suchen

kam, und selten nur der Süden zu ihm emporklomm; man mag zugeben, daß das Licht zu allen Zeiten einem Künstlerauge höchste Verlockung bedeuten mußte und von allem Anbeginn die irdische Freude und Gesundheit symbolisierte. Dennoch aber lebte in den glorreichen Tagen der van Eycks die Kunst Flanderns ihr eigenes Leben und schuf mehr Neues als die italienische. Antonello von Messina, Zanetto Buggato, Johannes de Justo fügten sich ihren Lehren und entflammten ihre Palette an ihrer Sonne. Jan van Eyck ist übrigens keiner von denen, die Lehren empfangen, er ist einer von jenen, die sie nur geben. Aber nichtsdestoweniger verändert auch er seinen Wohnort, besucht die ganze Erde und schafft vielleicht durch seine bloße Gegenwart in fremden Ländern eine neue Blüte vieler Kunstschulen. Spanien, Portugal, Burgund, die Provence und das Rheinland begeistern sich an seinen Schönheitsformen und beginnen sie zu pflegen. Und bald mehren sich in ganz Europa die Meisterwerke, die von flandrischen Malern geschaffen oder inspiriert worden sind. Ja es scheint sogar einen Augenblick, als wollte die persönliche naturalistische unmittelbare Kunst des Nordens sich allgemein Bahn brechen und endgültig die Ästhetik der antiken Traditionen vernichten. Dann hätte die neue Zeit für immer die alte unterjocht, die nichts anderes ist als ein Tod, der selbst nicht sterben will.

Aber schon zur Zeit des Rubens ist dieser große Kampf

entschieden und Flandern besiegt. Leonardo, Michelangelo, Raffael sind wie plötzliche Wunder erstanden, und man sieht bald nur noch ihr neues Licht in allen Blicken sich spiegeln.

Der letzte große, wahrhaft flandrische Maler, Pieter Brueghel, fühlt sich verlassen wie irgendein Dorfmaler, der weder Kunst noch Kultur kennt, und die Floris, Francken, Lombard, Maerten de Vos, Calvaert, de Witte, van Veen nehmen in der Öffentlichkeit den Platz ein, der ihm gebührt hätte. Sicherlich besitzen diese Maler einige wertvolle Fähigkeiten, und manches von ihnen signierte Werk ist bemerkenswert, aber keines von ihnen flämisch genug, um die geschwätzige und emphatische italienische Manier zum Schweigen zu bringen, die sich in ihren Bildern breit und vordringlich gebärdet. Bastardkunst ist diese ihre Betätigung; denn ein Maler und ein Künstler überhaupt kann sich nur dann voll zum Ausdruck bringen, wenn seine Persönlichkeit stärker ist als das, was er von seinen Meistern erlernt hat.

Daß ein Künstler notwendigerweise von andern abhängig sein muß, wer würde das bezweifeln? Jeder Meister beeinflußt immer die Anfänge seines Schülers. Nur zieht sich nach und nach in dem Maße, als der Schüler sich seines eigenen Selbst bemächtigt, der Meister aus seinen Werken zurück, um schließlich ganz aus ihnen zu verschwinden. Erst an dem Tage, wo die Summe der schöpferischen und

persönlichen Fähigkeiten die Summe der fremden und erlernten übersteigt, unterzeichnet der wahre Künstler zum erstenmal sein erstes Bild. Diese aber, die Frans Floris, die Francken, Lombard, Maerten de Vos, Calvaert, de Witte und van Veen sind niemals dazu gelangt, dieses erste Bild mit vollem Recht signieren zu dürfen.

Rubens hat es getan, und dies ist es, was ihn scharf von der römischen Schule von Antwerpen unterscheidet. So wie van Eyck, sein Ahnherr, und wie die meisten der Nachfahren fühlte auch er sich von der Sonne angezogen. Schon hatte damals die flämische Malerei ihre autochthone Sprache verloren, die Sprache, die ihnen die Gotik mit ihrer minuziösen Feinheit geschaffen hatte, diese Sprache der Intimität, der Frömmigkeit, der naiven Einfachheit, die schlichten und guten Menschen biblische Geschehnisse, friedliche Sitten und den Reiz häuslichen Lebens im Bilde darstellte. Diese Sprache der absoluten Aufrichtigkeit, aus der jeder Pomp, jede geschwätzige Beredsamkeit streng verbannt war, diese Sprache, wenn ich so sagen darf, des Schweigens, die vor jeder lauten Regung zurückscheute und jeder zu heftigen Gebärde.

Aber damals war die Welt in jene Stunde der Entwicklung gelangt, wo die starken und mächtigen Leidenschaften, die großen und weitausgreifenden Ideen, das glühende, lärmende, bewegte und geschmückte Leben jedes Genie verlockten. Um diese neuen Gefühle im Bilde auszu-

drücken, bedurfte der Maler einer andern Sprache, das heißt: einer andern Technik. Diese Sprache nun und diese Technik wurde von den Italienern des sechzehnten Jahrhunderts geschaffen, und Rubens übernahm sie. Er, der Flame, sprach in seiner Malerei Italienisch, so wie später einmal die flämischen Dichter Französisch schrieben, um ihre modernen Ideen, ihre Weltanschauung ausdrücken zu können. Für beide Epochen, für die damalige und für die heutige, war gleiches vonnöten: ein Ausdrucksmittel, das Allgemeingültigkeit sich erzwingen konnte und dem das intime und pittoreske Heimatsidiom weichen mußte.

Im Bestreben, diese neue Sprache zu sprechen, die der Form nach italienisch, der Wirkung nach universell war, vergaßen die Frans Floris, die Francken, Lombard, Maerten de Vos, die Calvaert, de Witte, die van Veen ihre eigene Seele zum Ausdruck zu bringen. Der eine wandte seine ganze Mühe daran, die Zeichnungen Raffaels, der andere, die geschwellten Muskulaturen Michelangelos nachzubilden. Die Farben Venedigs, das Rosa, Blau und Gelb des Tizian und Tintoretto verlockten van Veen, die schale Illuminierkunst der römischen Schule zog Lombard in ihren Bann. Für sie bestand Kunst darin, technische Schwierigkeiten zu überwinden und Aufgaben nach allen Kunstregeln ziemlich zu vollenden. Sie arbeiteten so ein ganzes Leben lang, aber sie schufen niemals. Übrigens

wohnte wohl keinem von ihnen genug Feuer inne, um daraus eine persönliche Glut zu entflammen.
Die innere Kraft des Peter Paul Rubens aber ist durchaus schöpferisch und daher für ihn die Beziehung zu den großen Italienern ohne Gefahr. Er saugt ihre Lehren in sich auf, nicht aber sie ihn. Er spricht ihre Sprache, aber frei, in seiner eigenen Art. Das frische und wie fliegende Spiel ihrer Pinselführung wird das seine, aber noch freier, noch schwunghafter. Ihr leichter oder starker Strich mit seinen tausend Nuancen wird der seine, aber nur, um bei ihm noch sicherer, entschiedener und geschickter zu werden. Ihre prunkende Farbe — ich meine die der Venezianer — beeinflußt ihn nur insoweit, als sie ihn die flandrische Palette, die des van Eyck, erneuern hilft, wo das Rot, Gelb und Grün in eigener Weise sich vom dunkelbraunen oder grauen Grunde abheben und er so noch mehr klingende Kraft den alten Farbtönen und alten Harmonien zu geben vermag. Diese wertvolle Unabhängigkeit gestattet ihm, nun seinerseits eine Schule zu schaffen und zum zweitenmal in Flandern der Kunst eine herrliche Heimstatt zu geben. Die Fähigkeiten seiner Rasse brechen, wie schon einmal im fünfzehnten Jahrhundert, wieder durch, aber nun verwandelt und gleichsam verstärkt. Nun verlangen auch zum erstenmal die Tatkraft, die Sinnlichkeit, der Realismus ihren Platz in der Kunst. Die Technik ist erneut, der Ausdruck verwandelt, aber alles Tiefe aus der

Seele dieses Volkes klingt nun wiederum siegreich neu in der glühenden Orchestrierung seiner Farben und Formen empor. Um festzustellen, wie sehr Rubens er selbst bleibt, selbst wenn er sich freiwillig, um des Erlernens willen, fremden Meistern unterwirft, genügt es, die Kopien zu betrachten, die er nach ihren besten Werken schuf. Vergebens bemüht er sich nachzubilden, er kann immer nur seine eigenen Visionen schaffen. Alles — Farbe und Zeichnung — wird sein Eigentum. Er verwandelt sogar den Typus der Gestalten, und nur die Komposition, der Umriß bleibt gewahrt. Wirklich, man könnte sagen, daß er bei den andern immer nur den Ausgangspunkt seines Weges nimmt, um stets, was immer er auch tun möge, zu sich selbst zu gelangen. Er ging von Leonardo da Vinci, von Tizian, von Veronese aus, aber immer kam er nach Flandern oder vielmehr nach Antwerpen zurück, kam immer wieder zu sich selbst, zu Peter Paul Rubens.

RUBENS vergötterte seine Rasse — dankte er ihr doch das Beste seiner Begabung. Er liebte in ihr die Gutmütigkeit, liebte ihre Sinnlichkeit, ihre rohe und rote Glut. Mit all seinen Lastern und Tugenden fand er sich selbst in ihr wieder, und die Einheit seiner Persönlichkeit spiegelt die seiner Rasse. Beide waren sie aus gleichen Elementen zusammengefügt.

Damals begann das von Philipp II. geschändete und mit Flammen verheerte Flandern wieder aufzuleben, mochte es auch gelegentlich noch mancherlei Quälereien zu erdulden haben. Festmahle, Prunkzüge und Lustbarkeiten feierten die Ankunft des erzherzoglichen Paares Albert und Isabella. Von neuem klang als Rhythmus das flandrische Lachen in die Refrains der Lieder und ländlichen Scherzreigen hinein. Und das Volk, ebenso übermäßig in seiner Heiterkeit wie tief und zäh inmitten seiner Schicksalsschläge, entdeckte in sich wieder das große heidnische Herz, das all die Jahrhunderte Christentum nicht hatten ersticken können und das noch heute in jedem Glockenschlage, der zur Kirmes ruft, längs der Schelde erklingt. Wenn auch noch hier und dort im Lande Exekutionen den heimischen Boden mit Blut befleckten, Rubens merkte es nicht. Er arbeitete. Und überdies: der Friede war endlich mit Holland geschlossen worden, und Antwerpen

durfte seine frühere Wohlhabenheit zurückgekehrt wähnen. In großer Zahl stellten sich Aufträge für Rubens ein, und die Stadt bot dem jungen Meister eine silberne Schale dar.

In dieser Stunde begann sich das Leben, das in Italien für ihn manchmal noch karg gewesen war, breit unter seinen Händen zu entfalten. Sofort nach seiner Rückkehr, unmittelbar aus der Stimmung der Trauer nach dem Verlust seiner Mutter, berief ihn Otho Vaenius, der offizielle Maler des Erzherzogs, zu seinem Gebieter. Der ganze Hof bereitete ihm den liebenswürdigsten, den erlesensten und schmeichelhaftesten Empfang; man bat ihn zu verweilen, damit er von Italien, Spanien, von Mantua und von Rom erzähle. Albert bestellte bei ihm sein Porträt und das der Infantin, seiner Frau; gleichzeitig wünschte man eine Heilige Familie von ihm. Im Brüsseler Palast wird ein großer Saal zu seiner Verfügung gestellt, damit er dort den Schmuck des herzoglichen Altars besorge; die Dominikaner geben ihm den Auftrag für eine Disputation über das heilige Abendmahl und die Gelehrte Gesellschaft für eine Verkündigung Mariä. Mit dreißig Jahren gilt er bereits als der erste Maler des Landes und darf sich schon eine geradezu königliche Geste gestatten. Er weist die goldgefüllte Börse, die auf Veranlassung des Erzherzogs die Brüderschaft des heiligen Ildefons ihm übersendet, mit den stolzen Worten zurück: „Ich fühle mich hinlänglich

beglückt, meine Arbeit nach ihrem Wert geschätzt zu sehen.“ Schon ist er der offizielle Maler des Hofes und von allen Steuern befreit.

Damals verheiratet er sich. Isabella Brant ist achtzehn Jahre alt, schön, von einer hellen Anmut, wohlgebaut; ihre Augen sind groß, braundunkel ihre Haare. In der Liebe des Meisters geht sie jener andern voran, der Helene Fourment, die sie erst zu verkünden scheint. Aber auch sie schon entspricht so sehr seiner Vision der Weiblichkeit, daß sie von dem ersten Augenblick sich ganz seiner Kunst bemächtigt und dort waltet. Als Königin und begeisternde Muse darf sie dort herrschen, sie ist die Göttin und die Nymphe, die Märtyrerin und die Jungfrau. Nach ihrem entblößten Körper, nach ihren Schultern, Armen, Busen, Rücken und Beinen bildet er sich seine Synthese der Schönheit. Ihr Körper und das Sonnenlicht, das sich auf diesem nackten Fleische badet, lassen ihn jenen wundervoll menschlichen Typus bilden, den er dann vor den Jahrhunderten aufrichtet und den vor ihm kein Maler so prunkvoll gesehen hatte. Sein Frauentypus ist ebenso gesund glühend, überquellend und fleischlich, als der Tizians fest, wollüstig, ruhend und golden, der Raffaels weich, rundlich, regelmäßig und anmutig, der Leonardos zart, beunruhigend, lächelnd und geheimnisvoll war. Wie alle diese großen Meister ist er ein wundervoller Maler der Frau, und ganz wie jene hat auch er

eine Art von persönlichem und gleichzeitig allgemein gültigem Bildnistypus geschaffen, dessen Umrisse und plastische Formen gleichsam ein Fragment der ewigen Schönheitsidee bilden. Aber im Gegensatz zu den Venezianern und Römern ist es nicht eine Geliebte, sondern die eigene Hausgenossin – zuerst Isabella Brant, dann Helene Fourment – die ganz einfach und in gleichsam häuslicher Weise seinen Blick entzückt und seinen Pinsel meistert. So ersetzt die Intimität und der Familiensinn Flanderns bei ihm das Schauprangen und die Wollüstigkeit der Italiener. Viel reicher geworden, als er es jemals erhoffen konnte, so sehr mit Aufträgen bestürmt, daß er sich bald gezwungen sieht, sie zurückzuweisen oder seinen Schülern zu übertragen, läßt sich Rubens nahe dem Hauptplatz, ganz im Herzen der Stadt, ein Haus oder vielmehr schon einen Palast erbauen. Die architektonischen Formen, die er in Rom und Venedig und Mantua gesehen, beschäftigen seinen Geist. Er zeichnet selbst die Pläne, und sein vielfältiges Genie verschwendet sich in zahlreichen Projekten. Später bestimmt er dann genauer die prunkhafte, nur manchmal etwas überladene Ausschmückung. Aber schon in diesem seinem Wohnhause kann man die Anfänge seines eigenen Stiles entdecken, den man dann später allgemein den Rubensstil nannte und der eigentlich nichts anderes ist als eine Art mit sinnlicher Kraft gesteigerten italienischen Barocks. Eine herzlichere, behäbigere und zugleich wuchtigere

Mythologie bildet seine Ausschmückung, weniger leichte Windungen krümmen seine Linien, zahlreiche getriebene Arbeiten gewinnen ihm den Eindruck des Pittoresken, gewundene Säulen, durchbrochene Füllungen, Engelflügel, Palmen und Wandleuchter geben, überallhin verteilt, dem Ganzen eine oft übermäßige Unruhe, drücken aber doch glücklich den flämischen Pantheismus aus. Denn nie wurde ein bloß linienhaftes und abstraktes Denkmal in Flandern zum wahren Nationaldenkmal. Dort muß der Stein lebendig sein, in steter Bewegung, so wie Pflanzen, Bäume, das Feuer, die Vögel, die Tiere und die Menschen, selbst auf die Gefahr hin, einen strengen Geschmack mit dieser Bewegungsfülle zu verletzen.

In dieser neuen Wohnstätte, die er sich ganz nach Gutdünken geschaffen hat, verbringt nun Rubens seine Tage. Für immer schließt er sich darin vom Abenteuerlichen ab. Er ist jetzt seßhaft, gutgestellt und sorgenlos. Der Wohlstand, das Wohlbehagen hält ihn nun für immer fest. Er teilt sich seine Existenz regelmäßig ein, wie es ja in Flandern Sitte ist, und seine Kunst schaltet außerhalb seines persönlichen Lebens in einer Art ständigen Gegensatzes. Seine romantischen Schöpfungen, die ausschweifende Phantasie, die grandiosen Visionen erfüllen zwar sein Herz und seine Gedanken, aber er weiß gewissermaßen den Ansturm dieses stürmischen Ozeans und dessen wilde und gefährliche Gewalt durch Deiche

zu dämmen, damit sie nicht jemals in die verschlossenen Gefilde seiner Lebensbehaglichkeit überströmen.
Er ist nun ein sehr kultivierter, sehr aufnahmefähiger und auch geistig kühner Mann, aber seine Handlungen sind immer gemessen, vorsichtig, überwacht und, fast möchte ich es aussprechen, banal. Jeden Morgen begibt er sich zur Messe. Ist er wahrhaft gläubig? Man wagt nicht, es zu bejahen. Aber er bleibt doch dem Gebrauche treu. Mit dem Stundenschlag setzt er sich zur Arbeit, die er nur für die Mittagsmahlzeit unterbricht, und wenn er nachher die Palette wieder aufnimmt, muß ihm zur Arbeit aus Seneca, Plutarch und Plato vorgelesen werden. Abends besteigt er bei schönem Wetter sein Pferd und reitet über Land. Im Winter besucht er seine Freunde oder empfängt sie bei sich, den Sammet-Brueghel, den Paul Bril, den er noch von Italien her kennt, den Bürgermeister Jan Rockox, den Münzensammler Caspar Gevaerts, den Drucker Balthasar Plantin, die seine Vertrauten sind. Im Sommer siedelt er mit den Seinen nach Elewyt in die Nähe von Mecheln über. In dieser Landschaft der Wiesen und Felder, wo der Horizont wundervoll weit ist, läßt er sich ein Schloß erbauen, von dem noch heute die leeren Mauern erhalten sind. Ganz in der Nähe ist jetzt eine Wirtsstube, die sich „À la palette de Rubens“ nennt. Die Gegend ist hell, ruhevoll und begünstigt die Zurückgezogenheit und die Arbeit.

Eben habe ich eine Anzahl seiner Briefe wieder gelesen. Sie sind an Sustermanns, Junius, de Quesnoy, Peiresc gerichtet. Der ganze vielseitige Mensch, der er war, wird in ihnen sichtbar. Alle Gerüchte, alles Gerede, alle Interessen seines Jahrhunderts summen darin wie die Bienen in ihren Körben. Rubens hat Interesse für alles. Er studiert die von ihm vergötterte Antike in Statuen, in den Kameen und Medaillen, er ist ein vortrefflicher Lateiner und entziffert geduldig rätselhafte Texte und Inschriften. Seine Freunde sind vor allem die hochgebildeten Humanisten, die Sammler und die Künstler.
Alles Neue verfolgt er aufs gierigste. Jede Entdeckung reißt ihn hin und macht ihn glühen. Er selbst sucht überall die Experimentatoren und Erfinder. So schreibt er an Peiresc im August 1623: „Ich bin sehr froh, daß Ihr die Zeichnung des perpetuum mobile empfangen habt, die auf das genaueste in der Absicht gemacht ist, Euch das Geheimnis dieser Entdeckung zu übermitteln. Wenn Ihr in der Provence sein werdet und es erprobt habt, so verpflichte ich mich für den Fall, daß es nicht gelingen sollte, alle Eure Zweifel zu zerstreuen. Vielleicht, ich kann es noch nicht bestimmt zusagen, vermag ich meinen Gewährsmann zu bewegen, ein solches Instrument mit seinem Gehäuse machen zu lassen, ganz so, als ob ich es für mein geheimes Atelier benötigte. Kann ich es dann erlangen, so mache ich es Euch mit Freuden zum Geschenk."

Diese Briefstelle erhellt deutlich die wissenschaftlichen und mystischen Neigungen, die Rubens beschäftigten, und das kleine Geheimatelier, von dem er schreibt, spricht für geheime Untersuchungen, die der Meister auf eigene Faust unternahm.

Sein geistiges Wesen ist gleichsam eine Wegkreuzung, wo all die neuen Pfade, die damals die Renaissance aufgetan hatte, sich begegnen. Er ist nicht nur Maler, sondern auch Schriftgelehrter, Archäologe, Mann der Wissenschaft und Philosoph.

Und er lebt so sehr in der lebendigen Atmosphäre seiner Zeit, ist so sehr vertraut mit all ihren Strömungen und Bewegungen, daß eines Tages die Könige von seinen universellen Fähigkeiten Gebrauch machen und ihn mit dem Titel eines Gesandten an die europäischen Höfe senden. Nun ist er der Edelmann, der Ritter Rubens. Und er fühlt sich in seiner neuen Würde vollkommen wohl, findet sich in dieser neuen Aufgabe so ausgezeichnet zurecht wie in seinem Antwerpener Atelier vor den Bildern und Modellen. Alle Welt ist von ihm entzückt, denn er weiß stets aus Instinkt, was zu tun und zu sagen ist. Er wird angebetet und triumphiert, aber nichts, weder der Erfolg noch das Lob lassen ihn vergessen, daß er vor allem doch Künstler ist. Und er antwortet jenem Granden von Spanien auf die Frage, ob es ihn ergötze, auch manchmal zu malen, voll Stolz, daß er ein Maler sei, der

sich nur ab und zu damit abgebe, als Diplomat aufzutreten.

Sein Charakter ist übrigens ebenso glücklich und gut, als sein Leben glücklich und leicht ist. Er kennt keine Schicksalsschläge. Seine schöne Frau schenkt ihm helle und schöne Kinder, und wie sie, Isabella Brant, stirbt, heiratet er Helene Fourment. Diese beiden Frauen und seine Kinder schmücken als seine liebsten Modelle die meisten seiner Bilder. In ihnen, in diesen Wesen, die er unaufhörlich beobachtet und bewundert hat, legt er die Bibel, die Evangelien und die Antike aus. Durch sie gewinnt die Geschichte und die Legende in seinen Bildern jene Intimität des nahen, warmen und lebendigen Lebens, durch sie wird für immer die Kälte, die Unbeseeltheit aus seinen tragischen oder ländlichen Schöpfungen gebannt. Er kennt keinen Haß. Den Neid erdrückt er durch seinen unaufhörlichen Triumph, die Eifersucht kann nicht an ihn heran. Dabei ist er großmütig und hilfreich, immer bereit, einem andern einen Dienst zu erweisen. Das Wohlwollen ist ihm Lebensgesetz, und mit Freude bewundert er seine Schüler. Man lese einen seiner Briefe an François du Quesnoy, den er von Antwerpen nach Rom sendet: „Der Ruhm Eurer Statue des heiligen Andreas, die seit kurzem in der Peterskirche aufgestellt ist, hat Widerhall bis hierher gefunden. Ganz Flandern und vor allem ich freuen uns an diesem Eurem Erfolg und nehmen an

Eurem Ruhme teil. Wäre ich nicht durch die Gicht und das Alter, die mich unnütz machen, zurückgehalten, ich käme zu Euch, um dieses Meisterwerk zu sehen und die Vollendung eines so schönen Werkes zu bewundern. Ich hoffe noch immer die Freude zu haben, Euch hier unter uns zu sehen, und daß Flandern, unsere teure Heimat, durch Eure Talente neuen Glanz empfange. Und ich wünschte sehr, daß dies geschähe, bevor meine Augen, die heute noch geöffnet sind, um die Meisterwerke Eurer Hand zu bewundern, sich für immer dem Licht verschließen.“

WEG ZUR MEISTERSCHAFT

NUR aus einem glücklichen Leben läßt sich eine so unerschütterlich optimistische Kunst erklären. Zwar ist Rubens, ich weiß es, der Sohn eines Verdächtigten. Nicht in Flandern, sondern zu Siegen in Westfalen ist er am 29. Juni 1577 geboren. Zu jener Zeit hatten in Antwerpen, das sein Vater Jan Rubens verlassen mußte, die religiösen Kämpfe ihre grausamste Form angenommen und schließlich zu Plünderungen und Blutvergießen geführt. Der Herzog von Alba war dort mehr als irgendwo verhaßt. Und an einem Tage, der der Rache günstig schien, stürzt man dort sein Standbild, und das getretene und geknechtete Volk vergißt seinen ganzen Schmerz in einem jähen Ausbruch der Freude und des zornig entfesselten Überschwangs.

Im Exil wird Jan Rubens der Ratgeber Wilhelms von Oranien. Da aber der Prinz fast immer abwesend ist, kommt es bald zwischen seinem Ratgeber und Anna von Sachsen, der Frau des Prinzen, zu ehebrecherischen Beziehungen. Ein Skandal bricht aus, und Jan Rubens wird zu Dillenburg gefangengesetzt. Mit Mühe gelingt es, sein Leben zu retten. Maria Pypelincx, seine Gattin, verläßt ihn nicht einen Augenblick. Als besonnene Frau, guten Herzens und voll praktischer Klugheit, wendet sie alles zur Befreiung ihres Mannes auf, und einen Brief, in dem

er sich anklagt, ihrer unwürdig zu sein, beantwortet sie mit den Worten: „Ich dachte nicht, daß Ihr mich für so nachträgerisch hieltet. Wie dürfte ich die Strenge so weit treiben, um Euch zu betrüben, gerade jetzt, da Ihr in so großen Schwierigkeiten und Nöten seid und ich mein Leben opfern würde, um Euch daraus zu befreien? Selbst wenn nicht all diesem Unglück eine so lange Zuneigung vorausgegangen wäre, dürfte ich nicht so viel Haß zeigen, daß er es mir unmöglich machen sollte, ein Vergehen gegen mich zu verzeihen."
Dieser klare und gerechte Sinn, diese Klugheit in schwieriger Lage, dieses Vergessen und gleichzeitig dieses entschuldigende Besinnen eines Vergehens bilden einerseits den leichten, beweglichen Charakter Peter Paul Rubens', während anderseits die stürmische Sinnlichkeit des Vaters seinem Temperament die heiße Aufwallung, die Gewalt und den Rausch, einprägen. Anna von Sachsen war durchaus nicht einnehmend, und sicherlich war Jan Rubens mehr von seinem eigenen Verlangen verführt als von ihren Reizen. Auch sein Sohn liebt den weiblichen Körper, liebt die Frau bis in das Greisenalter und zeigt seine Sinnlichkeit überschwenglich und freudig sein ganzes Werk lang. Aber da er ein Künstler war, hat er niemals eine Anna von Sachsen gewählt.
Nach dem in Köln erfolgten Tode des Familienoberhauptes kehren seine Witwe und die Kinder am 7. Juni 1597 nach

Antwerpen zurück. In der Rue du Couvent nehmen sie Wohnung. Peter Paul, noch zu jung, um irgendeine Beschäftigung auszuüben, wird zunächst Page bei Marguerite de Ligne, der Witwe des Grafen von Lalaing, die beide, die Lignes und die Lalaings, zu den ältesten Familien des Landes zählen. Peter Paul, der bereits mehrerer Sprachen kundig ist, gefällt sich anfangs ungemein in der neuen Umgebung, bald aber will er sich mit der echten Zähigkeit des Flamen freimachen, um auf eigene Faust sein Leben zu führen. Die Kunst beginnt ihn bereits zu locken. Seit seiner Kindheit schon zeichnet er, seit jener Zeit, da er die tausend Bilder in der Bibel des Tobias Stimmer kopierte. Und nun unterbreitet er die Entscheidung, Maler zu werden, nicht nur seiner Mutter, sondern auch dem von ihr versammelten Familienrat. Tobias Verhaegt wird sein erster Lehrer. Was Rubens von ihm lernte, ist unbekannt, denn Tobias Verhaegt ist ein Meister ohne Ruhm. Und auch Adam van Noort, der sein Nachfolger bei Rubens wurde, hatte vielleicht ebensowenig Einfluß auf seine Studien. Fromentin schreibt ihm, allerdings ohne zwingende Beweise, den Tribut des heiligen Peter in der Antwerpener Sankt-Paulskirche zu. Wenn van Noort wirklich dessen Schöpfer ist, so hätte er sich damit einen schönen Platz in der flämischen Schule erworben; denn man findet tatsächlich darin alle starken und vollrealistischen Qualitäten wieder, die man in den Bildern eines

Jordaens sich zu bewundern freut. Als Mensch aber war Adam van Noort, wie es scheint, brutal, ein Trunkenbold und gemeiner Charakter, und Rubens verläßt ihn schon nach einigen Lehrstunden.

Der nächste, Otto van Veen, Otho Vaenius genannt, der, zu Leiden geboren, in Antwerpen seine Wohnstätte nahm, gehört zur Gruppe der Romanisten, und der Unterricht, den er Rubens gab, war von feinerer Art und so ungleich bedeutungsvoller als der eines Tobias Verhaegt oder Adam van Noort. Otho Vaenius war der Vertraute des Herzogs von Parma, der ihn zum obersten Baumeister der öffentlichen Gebäude ernannte, und überdies der Maler des spanischen Hofes. Er war Gesellschaftsmensch, wohlunterrichtet, kultiviert und elegant und war in Deutschland und Italien gereist. In diesen äußeren Ähnlichkeiten mußten Meister und Schüler sich verstehen. Sie waren beide zartere Naturen.

Dennoch ist es ebensowenig wie bei Tobias Verhaegt oder Adam van Noort möglich, den Einfluß des Vaenius auf Rubens zu bestimmen; denn all die Werke, die der letztere während seiner Jugend schuf, sind verloren oder ihm mit Unrecht zugeschrieben. Immerhin, es wäre denkbar, daß dieser letzte Meister Rubens die entscheidenden Anregungen gab, indem er ihm mit Geschmack und Verständnis von den italienischen Neuerungen sprach. Er war es, der in ihm das Verlangen entfachte, hinüber jen-

seits der Alpen zu gehen, dort von der großen Quelle der neuen Schönheit zu trinken und seinen Blick mit den unerwarteten und wundervollen Visionen dieser andern Welt zu erfüllen.

Das 16. Jahrhundert neigt damals seinem Ende zu. Der Erzherzog Albert, der Schwiegersohn des Königs von Spanien, wird Gouverneur der Niederlande. Rubens ist zu jener Zeit nur der Schüler Otto van Veens; aber so groß ist schon die Hoffnung, die man in ihn setzt, daß er zum Vorstand der Gilde von Sankt Lukas ernannt und dem Statthalter vorgestellt wird. Dieser versieht ihn mit Empfehlungsbriefen an mehrere italienische Prinzen; denn es ist nun beschlossene Sache, daß Rubens zum Studium der florentiner und venezianischen Kunst nach Italien gehe. Am 9. Mai 1600 steigt er zu Pferd und macht sich auf den Weg, beginnt jenen wundervollen Ritt durch Frankreich und die Schweiz, im heißen Herzen den großen Konquistadorentraum der Kunst. Von nun an führt ihn sein Schicksal von Hof zu Hof, unter die Großen und Prinzen, mitten zwischen die Intrigen und diplomatischen Wirrnisse; aber bis zu dem Augenblicke seiner Rückkehr nach Flandern bleibt ihm das Glück, immer zu siegen und die tausend Gelegenheiten der Ungunst und Mißgunst triumphierend zu überwinden, unabänderlich treu.

Sein erster Aufenthalt ist Venedig. Bald hat er dort, dank der Freundschaft und des Interesses, das einer der Offi-

ziere des Herzogs von Mantua ihm entgegenbringt, Zutritt zum Hofe dieses Fürsten, bei dem er dann heimisch wird. Der erste Gonzaga ist damals 28 Jahre alt, Dilettant und Mäzen. Er hat Tasso aus seinem Gefängnis befreit, steht mit Galilei in Briefwechsel und nimmt Monteverdi zum Meister seiner Kapelle. Sein Hof ist an geistiger Kultur den schönsten Italiens ebenbürtig. Liebe, Leidenschaft, fieberhafte Lebensglut brennen dort in wilden Flammen, die Eleganz und das Raffinement verdecken gut die Tyrannei und Gewaltherrschaft. Es ist viel Feinheit, manchmal sogar Verschlagenheit vonnöten, um sich in der Gunst eines solchen Herrn zu erhalten. Rubens weiß sich immer fehllos zu betragen. Er ist ein guter Sprecher, seine Gesten sind voll Geschmack, er beherrscht fünf Sprachen, interessiert sich für alles. Seine Gestalt ist sicher und stark; er ist Plebejer, sicherlich, aber doch von geschmeidigerem Takt als die Aristokraten. Wo immer er ist, weiß er das Milieu, an dem er teilnimmt, zu steigern und zu erheben. Er kennt sich in der Welt aus, in der er lebt, aber auch ebenso in der bürgerlichen und künstlerischen. Er durchschaut die Menschen und ist geschaffen, sie zu beherrschen, was übrigens im weitern Verlauf seines Lebens immer sichtbarer wird.

Über seine Abenteuer am Hofe zu Mantua ist nichts bekannt und doch kaum zweifelhaft, daß der sinnliche und heiße Mensch, der er sein ganzes Leben war, da-

mals mit 30 Jahren zu irgendwelchen klugen und schönen Frauen jenes Italiens der Renaissance, das von Boccaccios Geist beherrscht war, in Beziehungen gestanden habe. Dazu verpflichtete ihn sein Temperament. Übrigens hat ihn damals Gonzaga immer unendlich mehr als Hofmann denn als Maler geschätzt. Er ahnte durchaus nicht das Genie an seiner Seite und verwendete Rubens fast nur als Kopisten. Nie hat dieser sich dagegen aufgelehnt. Er kopierte ohne Unterlaß die großen Meister und wurde dessen niemals müde. Seine Klugheit oder vielleicht sogar seine geheime Schlauheit liebte es, sich selbst lange als Schüler zu betrachten, um sich dann um so sicherer als Meister zu bekunden. Hier, in dieser ganzen erstaunlichen Geschicklichkeit, zeigt sich der praktische, beharrliche, steifnackige und sogar beschränkte Flamländer, der aber ganz genau weiß, wohin er will und was für diesen Weg vonnöten ist. Er verachtet einen Stolz, der schlecht am Platze gewesen wäre, und gestattet sich es nie, empfindlich zu sein. Stillschweigend oder unter der Maske einer unentwegt guten Laune sammelt und konzentriert er seine Kraft. Immer mehr schenkt ihm Gonzaga sein Vertrauen. Gezwungen, Mantua zu verlassen, um die Türken zu bekämpfen, sendet er Rubens nach Rom, damit er dort unter den Meisterwerken einige wähle, um sie nachzubilden oder nach Mantua zu bringen. Das Leben in Rom, in das der Kardinal Montalto ihn einführt, ist kostspielig, und

Gonzaga, mit seinem Kriege beschäftigt, hält nicht immer mit äußerster Peinlichkeit die Auszahlung der bedungenen Pension ein. Aber Rubens hütet sich, dringlich und unangenehm zu werden. Er versteht es, sich den Umständen anzupassen, und tut es um so mehr, als er eben vom Erzherzog Albrecht, seinem fernen Protektor, einen großen Auftrag erhalten hat. Man wünscht von ihm ein Triptychon für die Kapelle der heiligen Helena in der Kirche Santa Croce di Gerusalemme. Schon aus den Niederlanden beginnt man damals eigene Werke von ihm zu wollen.
Plötzlich beruft Gonzaga Rubens nach Mantua zurück. Er fürchtet Spanien und will seine Staaten gegen die habgierigen Absichten Philipps III. schützen. Um sich die gute Gesinnung dieses Königs zu sichern und seine Feindseligkeiten abzuwenden, sendet er ihm eine Kollektion von Bildern sowie auch Pferde, Waffen, Karossen und Parfüme. Dem Herzog von Lerma, dem ersten Minister des Königs, spendet er Silbervasen, und niemand wird vergessen, weder die Schwester des Herzogs noch der Staatssekretär der auswärtigen Angelegenheiten. Ein kunstverständiger Mann ist vonnöten, aber auch gleichzeitig ein Menschenkenner, um mit gewählten Worten diese Geschenke jedem zu überbringen und gleichzeitig die Wirkung auf die Empfänger zu erproben. Es legt Zeugnis ab für die gewichtige Stellung, die sich Peter Paul Rubens in Mantua — ohne prunkvollen Titel zwar und ohne er-

erbten Adelsklang — erworben hatte, daß Gonzaga gerade ihn für eine so vertrauliche und eigentlich schon staatsmännische Mission erwählte. Die Beförderung dieser Sendungen bot vielfache Schwierigkeiten und peinliche Überraschungen. Man hatte sie, wie es scheint, über Livorno statt über Genua gesandt, und die Kosten dieses Weges waren bedeutender als die ursprünglich vorgesehenen. Endlich, nach tausend Schwierigkeiten, erreicht die Sendung Alicante und weiterhin Madrid und Valladolid. Beim Öffnen der Kisten zeigt sich, daß die meisten Bilder beschädigt sind, und Hannibal Iberti, der Vertreter Gonzagas in Spanien, wünscht, daß Rubens sich spanische Künstler zu Hilfe nehme, um die Werke wieder zu restaurieren. Rubens lehnt dies ab und übernimmt die Verantwortlichkeit, alles selbst wiederherzustellen. Iberti gibt zwar seine Zustimmung, doch wird seine üble Meinung bald offenkundig; denn bei der Übergabe der Bilder an König Philipp verabsäumt er, Rubens dem Herrscher vorzustellen. Rubens beklagt sich darüber in einem Brief, aber ohne Erbitterung und beinahe scherzend. Am nächsten Tage werden die Bilder dem Herzog von Lerma überreicht, und der Herzog gerät in Begeisterung. Blendend steigt Rubens' guter Stern empor, der ganze Hof hat für ihn nur Lob und Schmeichelei. Selbst Iberti ist bezwungen und schreibt an Gonzaga, daß die von Rubens wiederhergestellten Werke nun „viel vollendeter erschienen als zuvor".

Dieser sein Erfolg, und man darf wohl schon sagen: Triumph, berauscht aber Rubens durchaus nicht. Er hätte jetzt vielleicht Gelegenheit, sich an Iberti zu rächen, aber er denkt nicht einen Augenblick daran. Doch sein Selbstvertrauen hat sich gestählt, er kann nicht umhin zu lächeln, als er Maler wie Carducho und Manuel die königlichen Paläste ausschmücken sieht. Der Herzog von Lerma gibt ihm Auftrag, einige Szenen des Evangeliums darzustellen und ein Reiterbild zu malen. Iberti schreibt an Gonzaga, daß Rubens in wundervollster Weise diese Werke ausgeführt habe.

Man kann wohl behaupten, daß dort in Spanien der große Flame zum erstenmal im Sinne jener inneren Bestimmung, die ihm bald klar werden sollte, gehandelt hat. Nun erst beginnt er zu begreifen, wer er ist; er hört das Herz seiner eigenen Kraft schlagen, er hört es und will, daß auch die andern es nun vernehmen. Zum ersten Male sträubt er sich, als der Hof Heinrichs IV. ihn gewinnen will, die Porträts der Ehrendamen zu malen, und selbst, als sein Herr Gonzaga ihm eine Arbeit zuweist, die er seiner Kunst unwürdig findet. Dies hindert aber nicht, daß ihm bei seiner Rückkunft nach Mantua der Herzog seine Stellung, die damals vierhundert Dukaten, vierteljährlich zu bezahlen, betrug, erneuert und ihm sofort die Ausschmückung eines Altars in der Dreifaltigkeitskirche zuweist. Dennoch bleibt es Rubens' Traum, nach Rom zu-

rückzukehren; sein Bruder Philipp leitet dort die Erziehung der Kinder des Präsidenten Richardo, und der Kampf zwischen Carracci und Caravaggio interessiert ihn dort aufs lebhafteste. Gonzaga beauftragt seinen Hofmaler, von jedem dieser beiden neuen Meister ein Bild zu kaufen, und Rubens reist zu Ende des Jahres 1605 nach Rom. Nur mit Mühe vermag er dort seinen Rang nach außen zu wahren, denn die Geldsendungen des Herzogs bleiben häufig aus. Es scheint, daß Gonzaga seinen Schützling sofort vergißt, sobald er ihn nicht täglich an seiner Seite sieht. Aber Rubens weiß sich selbst Hilfsquellen zu schaffen. Dank dem Kardinal Borghese wird er gewählt, den Hauptaltar von Santa Maria in Vallicella auszuschmücken, obwohl die ersten italienischen Künstler sich um diesen Auftrag beworben hatten. Diese Kirche, die er zu schmücken berufen ward, ist das besuchteste aller römischen Gotteshäuser, und sein Name steht plötzlich im Vordergrunde der Öffentlichkeit. So gelingt es diesem geschickten, hartnäckigen, wundervollen Flamen nach sechs Jahren seines italienischen Aufenthalts, sich in der Hauptstadt der Welt zur Geltung zu bringen. Als Schüler, als Kopist war er gekommen und hatte sich ohne Lärm und Anstoß einen Platz am Hofe zu Mantua erobert, wo ein launenhafter, genießerischer, trüber, leidenschaftlicher und selbst widersinniger Herrscher gebot. Er hat eine nicht leichte Sendung in Spanien ehrenvoll erledigt, Madrid und den Hof

durch seine Kunst erstaunt und erobert, Gonzaga Widerstand geleistet, sobald es notwendig war, und die verschiedenen Schwierigkeiten haben ihm nun eine solche Stellung gewonnen, daß sein Herr sich nur ungern von ihm trennen will und sich gar nicht bemüht, seine lebhafte Genugtuung, ihn an seinem Hofe zu haben, zu verbergen. Gonzaga antwortet damals dem Erzherzog Albert, der von ihm Urlaub für Rubens erbittet: „Seit einigen Jahren dient Peter Paul Rubens, der flämische Maler, zu meiner vollkommenen Befriedigung und auch der seinen, und ich kann nicht glauben, daß er daran denkt, einen Dienst aufzugeben, der ihn vollkommen zu befriedigen scheint.“ Das Einvernehmen ist vollständig, und doch darf man vermuten, daß zu jener Zeit dem Fürsten mehr an dem Künstler gelegen war als diesem an dem Fürsten. Rubens ist nun als Künstler und als Mensch vollkommen ausgebildet. Und in jemandes Dienste, und sei es auch in dem eines Königs oder Prinzen, zu stehen, mußte schon schwer auf seiner Natur, seiner flämischen freien Natur lasten. Die andern hatten sich seiner bedient und er sich ihrer bis zu dem Augenblicke, wo er fühlt, daß seine eigene Kraft ihm genügt. Immer kühler werden seine Beziehungen zu Gonzaga, und Vorwände geben ihnen bald die Ursache zur endgültigen Trennung. Gonzaga zeigt sich nicht geneigt, ein ihm von Rubens angebotenes Bild zu erwerben; er begibt sich nach den Niederlanden, ohne

seinen Maler mitzunehmen. Immer gespannter werden — gewiß nicht unerwünschterweise für Rubens — ihre Beziehungen. Endlich, am 26. Oktober 1608, empfängt er einen Brief mit der Mitteilung, daß seine Mutter schwer erkrankt sei. Gonzaga ist abwesend, und Rubens denkt nicht daran, seine Rückkehr abzuwarten. Er macht sich auf den Weg, aber voll Höflichkeit und Respekt schreibt er noch an Chieppio, den Intendanten des Herzogs, damit ihn dieser bei ihrem gemeinsamen Herrn entschuldige. Die Trennung vollzieht sich in ausgezeichneten Formen: „Meine Mutter ist dermaßen an Asthma erkrankt, daß in Betracht ihrer 72 Jahre kein anderes Ende zu erwarten ist als das uns allen gemeinsame. Ich bitte Eure Hoheit, dieses mein Unglück dem erlauchten Herrn mitteilen zu wollen und mich zu entschuldigen, daß ich, um Zeit zu gewinnen, mich nicht mehr nach Mantua begebe, sondern den kürzesten Weg in aller Eile nehme.“
So kehrt Rubens nach Antwerpen zurück, um Mantua nie wieder zu betreten.

*

Es gibt keine Gattung der Malerei, in der sich Rubens nicht versucht hätte. Er hat religiöse, historische, mythologische Bilder geschaffen, Porträts, Landschaften und Genreszenen. In ausgewählten Werken möge nun dieser endlose Zug vor unsern Blick treten.

Die Mehrzahl der gotischen Maler verstanden die katholisch-religiöse Kunst immer nur als eine Art Kultus des Todes. Der starke Lebensinstinkt nun, der Rubens beseelte, mußte ihn selbstverständlich sehr von einer so trauervollen und tragischen Auffassung entfernen. Das Golgatha, auf dem ein Gott starb, aber gleichzeitig eine neue Welt erstand, erschien ihm nicht als eine Richtstätte, sondern als der Hügel der Auferstehung und der Glorie. Christus, für ihn das Symbol der neuen Schönheit, der verjüngten und erweckten menschlichen Bewußtheit, stellte sich seiner Vision immer mit Kraft und Glanz bekleidet dar. Er war der Gott vom Berge Tabor, und die Jungfrau und vor allem Magdalena nicht die Klage der Menschheit, sondern ihr Hoffen. Niemals hat Rubens den nackten, den tragischen Tod gemalt, und ich kann mich nicht entsinnen, daß jemals in seinen Werken das Skelettgerippe erschiene.
Man betrachte doch seine zahlreichen Kreuzigungen, die des Antwerpener Museums, die des Louvre, die Kreuztragung des Museums in Brüssel, die Kreuzaufrichtung in der Kathedrale von Antwerpen, und in den privaten Sammlungen all die Christusse, die am Kreuze hangen, indessen hinter dem Berge eine ungeheure blutige Sonne verscheidet. Von allen diesen Kreuzigungen ist die des Museums von Antwerpen die ergreifendste, sie, die man zur Unterscheidung von den andern den „Lanzenstich“ nennt. Vor einem Horizont in Aufruhr, als ob sich dort

ferne ein ungeheurer Brand erhöbe, richtet sich zwischen den beiden zuckenden und wilden Schächern der Körper Christi auf, dessen verzerrte Füße allein das Leiden verraten. Die Arme bilden das Kreuz nach, und das Haupt ist auf die Brust hingesunken. Ein Henker durchbohrt seine Seite mit dem scharfen Eisen, Maria schluchzt zu Seiten des heiligen Johannes, Pferde stampfen, ein Tumult von Bewaffneten und Folterknechten ist in wilder Bewegung. Viele Menschen schauen zu, und von ferne sieht man die Stadt Jerusalem. Diese ganze Todesszene ist so bewegt, so voll und aufgewühlt wie nur irgendeine des überschäumenden Lebens. Und mehr sogar; denn diejenige, die der Liebe große Trauer verkörpern sollte, Magdalena, erscheint unter ihren Tränen und ihrem niederstürzenden Haar wie eine wundervolle und prangende Verkörperung der Jugend, eine üppige Pflanze der Sonne und der Glut, deren bloße Gegenwart alle tiefe Traurigkeit verleugnet und verwischt, und die trotz des aufgerichteten Folterapparates, trotz des Blutes, der Leichen und der Qual mitten in diese Hinrichtung etwas Festliches bringt. Ihre seidenen Gewänder, ihre rosige und zarte Haut, ihre Augen, die in der Klage zu lachen scheinen, ihre hellen und festen fleischigen Arme kehren die Gedanken von der Idee des Todes ab und wenden sie zurück zum Leben. Der Schmerz der Maria ist mehr melodramatisch als aufrichtig, man fühlt in dem Schluchzen nicht

den letzten Abgrund des Schmerzes. Ach, mit wie anderer Stimme bekennt doch das Triptychon von Metsys, das nicht weit vom „Lanzenstiche“ hängt, das Leiden, die Qual und das Ende des Gottessohnes!
In dem Martyrium des Heiligen Livinus im Museum von Brüssel verwandelt sich gleichfalls das Schreckhafte des Dramas in Triumph. Der wilde und zornige Pinsel des Malers freut sich, die Linien hier wild durcheinander führen zu dürfen, die Tönung, die Farben so überschwenglich zu verlebendigen, daß man eher glauben könnte, eine Belustigung hier dargestellt zu sehen. Die rote Zunge, die dem Märtyrer von dem mit einer Scharlachmütze bekleideten Henker entrissen wird, glüht zwischen den sie fassenden Zangen wie ein wundervolles Geschmeide – Korallen oder Rubine –, und die goldenen Stoffe des Meßgewandes, die grünen Palmen, die in den Himmel geschwenkt werden, die lachenden und feisten Engel, das ungeheure weiße Pferd, das sich gegen die Wolken bäumt, reißen in einem Aufschwall von Lyrismus und Rausch alle Angst, alle Betrübnis von den Geschehnissen weg. Wiederum: weder der wahre Schmerz noch die tragische Trauer existieren für Rubens. Er malt Körper, die mit schönen Stoffen umhüllt sind, freie Brüste, nackte Arme, feiste und schöne Hände, seine Kunst dampft von Leben, und nur dies allein vermag er zu verstehen. Was ist sein „Jüngstes Gericht“ der Münchner Pinakothek anderes als ein Kata-

rakt wundervoll glühender menschlicher Leiber, hängende oder hinstürzende Trauben von Männern oder Frauen, Büschel wilder Bewegungen, die vom Himmel in einer solchen Furie fallen, daß man nicht mehr die Verdammten und die Erwählten unterscheidet und statt der Stunde der Vergeltung die der unersättlich roten und überschwellenden Lebensfruchtbarkeit nahe scheint. Und selbst aus dem bleichen und schmerzverkrümmten Haupte der Medusa quillt noch Leben hervor; denn das Haar aus Schlangen ist dort so furchtbar lebendig, daß es nur ein aus Edelsteinen und Schmuck gewundenes Weinlaub scheint und der Gedanke des Schreckens und der Furcht schwindet.

Und darum entflammt sich am höchsten die Kunst dieses Meisters in jenen heiligen Episoden, die selbst schon den Jubel in sich bergen. O, wie wundervoll wirkt die Anbetung der Könige im Museum von Antwerpen! Das Jesuskind ist auf das Stroh hingebreitet, gleichsam eine schöne Fruchtfülle, fleischig und saftig, von seiner Mutter im Stolz dargeboten. Die reiche und schöne flandrische Erde, seine starke und reifende Sonne, das Rubensideal von Kraft und Licht leuchten in diesem Meisterwerke durch, und der ungeheure Ochse, der im Vordergrunde an der Krippe hingelagert ist, bringt noch stärker als die Gestalten diese Empfindung einer gesunden und kraftvollen Ländlichkeit zur Geltung. Die heiligen drei Könige sind wahre Kolosse.

Einer von ihnen, der Neger, in grüne Seide gehüllt, mit einem dichten und hohen Turban geschmückt, die Augen voll Feuer und Gier, beherrscht mit der wilden Großartigkeit seines Prunkes und seiner Sinnlichkeit die ganze Szene und richtet sich breit inmitten des Bildes auf. Sicherlich kommen sie vom Orient, diese guten drei Könige, und ihre Kamele, deren Köpfe man bemerkt, beglaubigen es: aber dieser Orient, aus dem sie kommen, muß so wie Flandern ein Land des satten, vollen und genießerischen Lebens sein, ganz so wie sich Rubens die ganze Erde zu denken liebte.

Die von Engeln umringte Jungfrau des Louvre erscheint gleichsam inmitten einer Grotte von lebendigen Körpern und wird zur Apotheose der Mütterlichkeit. Von einer lieblichen Animalität ist dieses ganze Bild und duftet beinahe von frischer und schäumiger Milch. Blütenketten feister und gleichsam aus Milch und Rosen geformter Kinder umringen die Mutter des Herrn Jesus, schmücken sie mit einer Krone, reichen ihr Palmen, drängen, stoßen, umarmen, betrachten sich, bewundern und spielen. Die ganze strahlende und nackte Unschuld, die ganze natürliche Heiterkeit der Fruchtbarkeit und der Gesundheit funkelt in diesem Bilde, und Maria erscheint hier nicht mehr als die Jungfrau, sondern gleichsam als Symbol der flandrischen Frau, Frau jenes Landes, in dem die Erde und die Gattinnen gleich unermüdlich fruchtbar sind.

*

In seinen historischen Blättern unterstellt Rubens die Geschehnisse dem Einfluß der Göttinnen und Götter. Es war Tradition jener Zeiten, die mythologischen Mächte zu verwerten, um durch eine gleichsam überirdische Einmengung die festlichen Akte der Königinnen und Könige über die Taten der gewöhnlichen Menschen zu erheben. Jupiter, Juno, Merkur und Apollo beherrschten weiterhin die Kunst und die Phantasie, seit sie Christus aus der Wirklichkeit entfernt hatte und Herr des lebendigen Lebens geworden war. In der Geschichte des Decius Mus der Wiener Liechtensteingalerie, in den Deckenmalereien, die mit den Taten Jakobs I. Whitehall ausschmückten, in der herrlichen Serie, die der Herrschaft der Maria von Medici in Paris gewidmet ist, ist die Auffassung einheitlich.
Eines der Gemälde dieser letzteren Serie heißt der Olymp, ein Titel, der auch dem Gesamtwerke gelten könnte. Wie Götter herrschen diese Bilder rings in dem gewaltigen Saal. Eine große Feierlichkeit ist in ihnen entfaltet, man glaubt sich zu irgendeinem geheimnisvollen Kult des Prunkes und Glanzes geladen. Diejenigen, die zur Zeit der ersten Wagnerbegeisterung nach Bayreuth pilgerten, bezeugten eine gleiche religiöse Empfindung, als sie in einem auserwählten Theater dieses Drama der Musik klingen und erblühen sahen. Und mir will scheinen, daß eine ebenso herrliche und ebenso große Stätte der Kunst aufgetan ist, seit sich das Louvre selbst die Ehre angetan hat, in

würdiger Form das wundervolle Gesamtwerk zu vereinen, das Rubens für eine Königin von Frankreich gemalt hat.

Im Jahre 1621 erhielt er diesen Auftrag. Er war damals 44 Jahre alt. Claude de Maugis, der Abt von Saint-Ambroise und Schatzmeister der Königin, bezeichnet auf die Empfehlung des Baron de Vicq, Gesandten des spanischen Flanderns, Rubens als den einzigen Maler, der fähig sei, würdig die Seitenwände der beiden neuerrichteten Galerien im Luxembourg auszuschmücken. Niemals war der Meister bisher in Frankreich oder wenigstens in Paris gewesen. Man kam sofort über vier Motive für den ersten Flügel überein, den Maria von Medici sich selbst widmen wollte. Der andere Flügel war bestimmt, das Gedächtnis Heinrichs IV. zu feiern, ein Plan, der leider nicht zur Ausführung gelangt ist.

Die Arbeit Rubens' am Hofe bestand zunächst in zahlreichen Skizzen nach der Natur. Am 11. Januar 1622 in Paris angelangt, kehrt er am 4. März nach Antwerpen zurück; am 10. Mai ist der Grundplan bestimmt, und am 1. August erklärt die Königin ihr Einverständnis mit der gesamten Anordnung.

Am 24. Mai 1623 kommt Rubens aus Flandern mit neun Gemälden. Maria von Medici verläßt Fontainebleau, besieht sie, bewundert sie, kauft sie an und bestellt bei ihm neun weitere für den Februar 1625. Zum festgesetzten

Tage trifft der Meister, von seinem Schüler Justus van Egmont begleitet, in Paris ein, um das Bild der Krönung zu vollenden, auf dem zahlreiche Gestalten des damaligen Hofes im Vordergrunde erscheinen sollten. Die Einweihung des Gesamtwerkes fand am 8. Mai statt, und am 12. kehrt Rubens mit seinem Schüler wieder nach Antwerpen zurück.
Selten wurde mit einer ungeduldigeren Schnelligkeit, einer fehlerloseren Sicherheit, mit einer glücklicheren Leichtigkeit ein Kunstwerk zur Vollendung geführt. Und dabei, wieviel unerhörte Stellungen, was für neue und eigenartige Darbietungen, welche Kühnheiten des Stiles und der Disposition! Sie sind schon weit entfernt von den kühl symmetrischen Kompositionen, denen selbst die größten Italiener — selbst Leonardo und Raffael — sich fügten. Die Verteilung in Pyramiden oder in einzelne Gruppen, bei denen sich Rechts und Links in entsprechenden Linien immer das Gegengewicht hält, ist aufgegeben, und eine weise Freiheit ersetzt diese alte Ordnung. In der „Landung der Maria von Medici", in der „Vermählung Heinrichs IV." — der König von Frankreich als Jupiter gekleidet, vermählt sich einer florentinischen Juno — schneidet eine diagonale Linie, die im ersten Bilde durch einen Landungssteg, im zweiten durch einen leeren Raum zwischen den handelnden Personen geschaffen ist, die Darstellung mitten durch, sehr im Gegensatz zu jeder bestehenden Regel,

aber ohne daß dadurch der mindeste Anstoß erregt würde. In „Heinrich IV., der die Herrschaft der Königin anvertraut", bleibt wiederum die Mitte des Bildes, statt wie früher mehr als jede andere Seite belebt zu sein, durchaus leer, in „Heinrich IV., der das Bildnis der Maria von Medici empfängt", ist die Linie des Aufzugs wie ein S geschlängelt, im „Friedensschluß" der Tempel ganz links auf die Leinwand gerückt, so daß die Gesamtdisposition vorerst infolge der ungeheuren Leere auf der rechten Seite unsymmetrisch scheint. In dem großen und gewaltigen Blatte der „Krönung der Königin" droht die Bedeutsamkeit und Wucht, die den Kardinälen der rechten Seite gegeben ist, das ganze ästhetische Gleichmaß zu zerstören, hielte es nicht Rubens durch ein unerhörtes Wunder der Kühnheit wieder aufrecht. O wie doch diese Zeremonie wundervoll gestaltet ist, wie frei und festlich sie mit Größe und Schwung sich entfaltet! Und wie kalt und mager und abgemessen erscheint an ihrer Seite die „Krönung Napoleons" von David! Die rote Masse der Kardinäle, die kein anderer Maler gewagt hätte, so kühn vor den Blick, ganz in den Vordergrund, zu stellen, bringt erst durch ihren kühnen Kontrast die ganze Skala der grauen, weißen und silbernen Farben des königlichen Zuges zur vollen Geltung. Und ein wie leichtes und sanftes Licht darin atmet, und wie das Antlitz der kleinen Prinzessin zur Seite der Königin, das sich halb aus dem Schatten, halb aus

der Helle abzeichnet, für sich allein schon ein Wunder von Zartheit und französischer Feinheit im Sinne Clouets ist!

Bilder wie diese scheinen Apotheosen des Lichts und der Sonne, andere wirken wuchtig und feierlich zusammen, andere wieder mit ihren gedrängten Blumen, ihren glühenden Tönen, ihren gehäuften Massen von festem und rosigem Fleisch wirken wie die opulenten und roten Stillleben, die die Virtuosen der flandrischen Palette zu malen liebten.

Für mein Empfinden sind es gerade diese mythologischen Bilder des Rubens, die intensiver als alle anderen das innerste Wesen seiner heidnischen Natur zur Geltung bringen. Schon in seinem „Raub der Töchter des Leukippos" ist diese Liebe für das schöne, freie, wilde Leben, für den entfesselten Instinkt offenkundig. Diese Gruppe mit ihrem Mittelstück von heller, blühender und goldener Nacktheit, dieses überallhin Wegschleudern der Arme der Geraubten, das Durcheinander der Füße, der Köpfe und der Pferde verkörpert prachtvoll eine Raubszene und erweckt ganz wunderbar das Gefühl sinnlicher Leidenschaft und Wollust. Aber noch mehr in den freieren Gemälden Rubens' und besonders in den Silenuszügen in Berlin und München wird die volle Begeisterung dieses seines Glaubens klar. Wie die stürzenden Wasser eines Flusses schäumen da Wildheit und Leidenschaft

dahin, wie ein Galopp, ein durch alle Felder des sinnlich erregten Fleisches rasender Ritt. Der fette und massige Gott, von Dunkel und Wein geschwellt, wird von der Erde emporgehoben und wie durch das ganze Weltall im Triumphe hingetragen von diesem trunkenen Zug der Satyrn und Mänaden, deren einige Flöten blasen, andere wieder sich eng umschlingen oder Becher schwenken. Und diese wilde und sinnliche Bande stampft mit ungleichem Schritt dahin, indes eine trunken hingestürzte und tierisch matte Bacchantin ihre entblößte Brust den gierigen Lippen sehr junger Satyre hinbietet. Das Zeitalter Pans, das ferne ungeheure, das wilde und triebhafte der Welt lebt ganz auf in diesem wilden malerischen Gedicht. Es wirft alle Schranken der Zurückhaltung und Scham um, richtet sich auf in seiner ganzen tragischen und ungeheuren Größe von einst, bezeugt sich als Kraft der unvergänglichen Natur, jenseits von Gut und Böse und viel zu gewaltig, um als zynisch abgetan zu werden. Dank solcher kühnen Visionen in seinen Bildern reiht sich Rubens, der sich sonst weder durch die Größe noch die Kraft seiner Ideen noch durch eine umschlossene und klare Philosophie auszeichnet, doch in jene höchste Gruppe der Künstler ein, die den tiefen Grund der Menschlichkeit aufwühlten, um ihr einige ihrer ewigen Worte zu entreißen. Aber diese Ausbrüche, diese Brutalitäten und Überschwänge der rohen Leidenschaft finden wir bei ihm nur

gelegentlich. Er liebt nicht nur den leidenschaftlich beweg- ten Körper, sondern bewundert auch die schöne und still glänzende Haut, jedoch stets mit einer Vorliebe für die Üppigkeit. Die Galerie Medici bietet einen Überfluß von Göttinnen und Sirenen, die einzig gemalt scheinen, um den Blick mit allen Formen der Anmut und der Pracht zu erfreuen. In der „Erziehung der Königin" vereint sich die Gruppe der drei Grazien zu einem Ganzen von knabenhaftem und zartem Reiz; aber vor allem die drei Grazien im Prado sind es, in denen seine malerischen Vorzüge ihren höchsten Triumph feiern. Besser als irgendwo hat er hier die Linien des Rückens und der Schultern modelliert und die Zartheit der Glieder in dem wunderbar leuchtenden Ton der in der Sonne glänzenden nackten Haut mit Zärtlichkeit zum Ausdruck gebracht. Man denke sich die glühendst vergoldeten Farben, die brennendsten und in stärkstes Licht getauchten Pinselstriche. Schatten umkreisen von allen Seiten diese blinkenden Leiber, senken sich zuweilen zart auf sie nieder, ohne aber jemals schwer auf ihnen zu lasten. Wie Liebkosungen scheinen sie über dieser gedrängten blendenden Helligkeit.

*

Im Jahre 1630 heiratet Rubens nach vierjähriger Witwerschaft Helene Fourment, seine Nichte. Sie war die Tochter einer Schwester Isabella Brants. Er fand in dieser

seiner neuen Gattin fast ganz den Körper seiner früheren Liebe, nur verjüngt, gleichsam in seinem Glanze erhöht. Isabella Brant war dunkelbraun gewesen, Helene Fourment ist blond. In dem „Gartenspaziergang" erscheint sie in Begleitung ihres Gemahls und gefolgt von dessen Sohne, wundervoll in ihrer Kindlichkeit, Einfachheit und Frische. Ihre ländliche Schönheit — Schönheit der Früchte, Milch und Butter — scheint sich nicht so sehr diesem schon gealterten Manne, der sie an Händen hält, darzubieten als dem Ruhme, den er schon für die Welt bedeutet. Unwillkürlich ist man geneigt, sie sich als gutmütig, zugänglich und herzenswarm zu denken. Sie ist nicht eitler auf ihre volle und leuchtende Gesundheit als Früchte, Bäume und Blumen auf ihren Glanz, sie hat sich ihm versprochen, ihm hingegeben und bleibt ihm unentwegt treu. Dank ihrer beginnt Rubens neu aufzuleben, und mit 53 Jahren entleiht er ihr eine zweite Jugend, und betrügt sich über sein eigenes Alter. Mit Heiterkeit verwandelt er sich wieder zu sich selbst zurück, seine Kunst entfaltet und steigert sich zum letzten Male und nun zu ihrem höchsten Ausdruck.

Es wird wohl zugegeben, daß Rubens ein gewaltiger, epischer und lyrischer Maler sei, aber nicht, daß er ein Psycholog in dem Sinne der Bemühung sei, den menschlichen Ausdruck, das Seelenbild im Gesicht in seinen Tiefen zu erfassen und im Bilde vollendet festzuhalten. Und obwohl er sich unablässig in dieser Richtung bemüht hat,

schreibt doch die Kritik gerade hier das Gelingen nur van Dyck zu. Dennoch war Rubens vielleicht der bessere Menschenkenner von beiden. Er wußte sie zu behandeln, zu durchschauen, zu bezaubern, und sein glückliches Auftreten in politischen Angelegenheiten, seine Erfolge als Gesandter beweisen am besten diese Fähigkeit. Sollte nun er, der so geschickt war, Charaktere zu prüfen und zu verstehen, der Fähigkeit bar gewesen sein, sie darzustellen und gleichsam vor sich hinzuwerfen in ihrer körperlichen Form und beseelten Physiognomie? Sein Pinsel gehorcht nicht nur jeder feinsten Bewegung seiner Hand, sondern auch den unmerklichsten Nuancierungen seiner Intelligenz. Die Porträts, die er zum Ruhm und zur Feier seiner jungen Gattin schuf, sind alle bewunderungswert. Niemals vielleicht haben Mund, Stirne, Kinn, Ohren, Wangen und Lippe vollkommener die Seele eines sinnlichen, herzlichen, glühenden und glücklichen Menschenwesens zum Ausdruck gebracht, und jenes Bild der Helene Fourment, das man nach Rubens selbst „das Pelzchen" nennt, ist sicher das vollkommene Wunder eines blanken und schauernden Frauenkörpers. Die Peinlichkeit der genau eingehaltenen Naturwahrheit (man sieht sogar oberhalb des Knies die Spuren der Strumpfbänder im Fleische eingedrückt) macht sie allerdings gleichsam bloß zum Bilde eines Körpers; aber doch, wieviel Leben, Licht, kühn gemengte Scham und Schamlosigkeit, Furcht

und Freude, Liebe und Hingabe spiegeln sich in diesem jungen und jubelnden Gesichte!
Eine Skizze im Louvre stellt die gleiche Helene dar, aber bekleidet und mit einem Kinde auf ihren Knien. Das junge Mädchen ist zur Mutter geworden. Niemals scheint Rubens seliger gewesen zu sein, als da er dieses Bild malen konnte. Man fühlt gleichsam, wie stolz er ist, allen die Fruchtbarkeit seines häuslichen Lebens und die Fruchtbarkeit seiner Kunst zeigen zu können. Und wirklich, dieses Werk ist so stürmisch wie nur irgendeines seiner Jugend, es ist leicht, hinreißend und großartig. Jeder der raschen und gleichsam ungeduldigen Pinselstriche zeugt von einer einzigen äußersten Sicherheit. Das Kleid, der Hut mit seiner wilden und übermütigen Feder ist gleichsam leicht hingekräuselt in dieser Skizze, die vielleicht schöner ist als jedes vollendete Werk; denn die ganze wissende Virtuosität des Meisters wird darin klar, und nichts von alldem, was er schuf, scheint in einer so sicheren und glücklichen Weise eine Form des Lebens in künstlerische Gestaltung emporzutragen. In seinen Männerbildnissen wird seine Kunst ruhiger und wissender. Nebst dem „Orientalen" der Kasseler Galerie, der sich breit hinspreizt in seiner dekorativen Pose, ganz wie der massige König in der „Anbetung" von Antwerpen, bezeugen die Porträts des van Thulden in der Pinakothek zu München und des Unbekannten in der Galerie Liechtenstein die erstaun-

liche seelische Scharfsichtigkeit des Malers. Besonders das zweite dieser Bilder ist ein Meisterwerk. Der aufrechtstehende Mann, dessen eine Hand den Knopf der Armlehne umfaßt, während die andere längs des Körpers niederfällt, der Mund, den man durch das Dickicht des Bartes als freimütig und eigenwillig fühlt, der gerade, offene, freie Blick, die hohe und breitgeformte Stirn, die feste Nase, von zwei tiefen Falten zur Seite eingeschlossen und überhöht, erzwingen diesem Menschen die Aufmerksamkeit selbst des zerstreutesten Blickes und stellen ihn gleichsam als Typus der unbedingten, aber doch offenen und ehrlichen Manneszähigkeit hin. Der Baron de Vicq im Louvre und der Erzherzog Albrecht im Museum zu Brüssel erreichen diese Wirkung nicht mit der gleichen Überlegenheit, aber welche wundervolle Selbstanalyse ist wiederum dem Selbstporträt Rubens' im Wiener Hofmuseum zu entraten. Ganz wie Rembrandt war er verschwenderisch mit dem eigenen Bilde. In vielen seiner Darstellungen tritt er selbst auf, bald als Ritter in der Rüstung, bald in gewöhnlicher Volkskleidung. In den Florentiner Uffizien hat er sich auf dunklem Grunde gemalt: vornehm blickt sein Antlitz, klar und hell die Augen, aufrecht ist seine Haltung, man fühlt den Edelmann. Damals stand das ganze Leben noch blühend vor ihm. In seinem Wiener Selbstbildnis blickt er jedoch nicht mehr nach vorne, sondern schon zurück. Das Fleisch ist weicher und mürber

geworden, das Auge schon wie verbraucht, und die Augenlider schwerer darüber gesenkt. Die Haare sind noch lockig, aber bereits hoch über die Stirne hinaufgerückt. Stolz jedoch ist noch der Schlapphut dem Kopf überstülpt, und auf den Degen stützt sich die schöne und männliche Hand des Meisters. Nicht etwa Enttäuschung liest man auf dem gealterten Gesichte, sondern einzig das Bedauern über das entschwundene Leben. Die Haltung ist aufrecht, aber schon zeigt sie mehr eine angenommene Gewohnheit als eine künstliche und gefundene Stellung. Niemals hat sich Rubens, wie es Rembrandt so oft tat, in Atelierkleidung gezeigt, mit abgetragenem Gewand und ungeordnetem Haar. Er kennt nicht jene epische Familiarität, die weder vor Häßlichkeit noch vor Gewöhnlichkeit zurückschreckt. Er will immer der vornehme Herr bleiben, indessen Rembrandt keine Scheu hat, uns als Mensch in seiner Menschlichkeit entgegenzutreten.

★

Jagden, Idyllen, ländliche Szenen im Schloß oder bei der Arbeit, Felder, Hügel, ländliche Gärten, fürstliche Parke, nichts was die Natur an Licht, Erde, Wasser, Grün und Wind schuf, fehlt in seinem Werke. Rubens malt bald ungeheure Bäume, die tragisch entwurzelt mit abgekappten Stümpfen und gekrümmten Zweigen auf der Erde hingestreckt liegen und über denen sich in aufgestufter Jagd

die Hunde mit den gehetzten Ebern Kämpfe liefern (Dresdener Galerie). Bald wieder entrollt er längs der Wiesen und Felder üppige Wege, durch die Gespanne und Herden ziehen und auf denen die alten Bäuerinnen hinwandern, die in ihren Körben Eier zum Markte tragen, und Weiber von der Mühle, die ihre Esel mit der rechts und links überhängenden Last der Getreidesäcke bepackt haben (Schloß von Windsor). Bald wieder Gruppen von Liebhabern, Schäfer und Schäferinnen, die sich am Rande eines Grabens oder auf grünen Hügeln umarmen, indessen rings um sie die wie Marmor grau und schwarz gefleckte Gruppe schwerer, wuchtiger Kühe weidet (Pinakothek in München). Und dann jenes funkelnde und wilde Turnier im Louvre, eines seiner an Farben und heißen Linien reichsten Blätter, wo die Waffenwut mit ihren blitzenden Gesten blendend dargestellt ist.

Rubens scheint sich in diesen bald stillen, bald leidenschaftlichen Landschaften von seinen großen Gemälden gleichsam ausgeruht zu haben, so daß sie uns anfangs bloß als ein Nebenteil seines Werkes erscheinen. Doch für den, der sie genauer betrachtet, bieten sie so wahrhafte künstlerische Schätze, daß Constable nur mit vollen Händen aus ihnen zu schöpfen brauchte, um als Neuerer zu erscheinen und die englischen Maler zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur wahren Erfassung der Natur anzufeuern.

*

Von allen seinen Genrebildern — denn als nordischer Maler, der er war, mußten ihn die Gebräuche und das Interieur des täglichen und intimen Lebens seines Landes lebhaft beschäftigen — ist die Kirmes des Louvre das berühmteste und typischste. Der Schwung und die Kraft eines Rubens waren selbstverständlich viel zu brennend, zu ungestüm, als daß er wie Teniers ein solches Fest hätte ruhig und klar und übersichtlich auffassen und malen können. Er mußte es wild und sinnlich darstellen, ganz so, wie er einst sinnlich und selbst zotisch den Silenuszug sich geträumt hatte. Die Kirmes ist eine ähnlich jähe und wilde Explosion von Lebenslust. Auch dieser moderne Faunszug mit seinen wilden Lümmeln, seinem Weibsgesindel, seinen Umschlingungen und Trunkenheiten stampft mit schwankem Schritt über das Land und wandert durch die Runde der Dörfer wie einst die antiken Mänaden und Satyrn über die ganze Welt. In diesen beiden Szenen hat sich die Gemeinheit, die Schamlosigkeit und der Zynismus dank einer unbegreiflichen epischen Glut, einer Jugendkraft und eines inneren Frohsinns in jene Kraft hinüber gerettet, die man vielleicht in der ganzen Kunst nur noch in Shakespeares Falstaff findet. Alle Laster, die Freßsucht, die Trunkenheit, die Ausschweifung sind hier in einer so donnernden Hymne gefeiert, daß man gar nicht auf ihre einzelnen Worte achtet, um nichts von ihr zu hören als den Rhyth-

mus, ihre ungeheure Musik. Keine Zurückhaltung, kein Maß, keine Dämpfung, brutal bricht sie aus mit Zimbelschlägen, rauschender Blechmusik und dem Gröhlen der breiten Baßgeigen; aber eine solche Kunst bändigt diesen Sturm der Töne, daß jeder, der in das Bild blickt, unwillkürlich an jene burlesken Getöse der Dorforchester denken muß. Diese Kirmes wird bestehen bleiben als ein wundervolles Bild des Lebens und seiner Tollheit, eine wundervolle Lobpreisung der Masseninstinkte, ein schöner Strom roter und wilder Farben, die durch das Grün der Felder bis zu den blauen Horizonten rollen. Und die gewundene Linie des Tanzes, die nach allen Richtungen hin schwingenden Gesten der tänzerisch Rasenden verewigen im Bilde das Gefühl jenes Taumels, der bei einem dörflichen Fest auch den Teilnahmlosen ergreift.

DIE TECHNIK DES PETER PAUL RUBENS

BETRACHTET man die wundervolle Fülle der religiösen, mythologischen, historischen, phantastischen oder realistischen Meisterwerke, die Rubens mit seiner bloßen Hand aus dem Dunkel gehoben hat, so muß man ihn mit irgendeiner letzten Urkraft vergleichen, die sich die Welt noch einmal schafft und sie in einer wilden Verstrickung von Linien, in einer großartigen Vermengung nie gesehener Farben noch einmal neu erstehen läßt. Seine Zeichentechnik gehorcht keinem Gesetz, keiner Schulregel. Sie schließt die Bewegung nicht in eine starre Form ein, sondern läßt sie restlos im Raum verfließen. Seine Linie ist immer richtig, wenn sie auch nicht immer ganz scharf umrissen ist; denn sie will keine Absperrung sein, sondern nur eine Abgrenzung. Für viele Maler trennt die Linie ein einzelnes Objekt von der Gesamtheit der Erscheinung: für Rubens ist immer alles gleichzeitig belebt, jede Linie fließt über in die nachbarliche, und so sehr sogar, daß das ganze Bild oft wie ein wildes Bündel zahlloser Flammen in einem einzigen Kessel erscheint. Alles ist gleichzeitig unterschieden und verschmolzen. Diese Art der Zeichnung, weit entfernt von jener, die man in den Schulen akademisch lehrt, ist die aller wahrhaften Maler. Für sie gibt die Natur, die sie in ihrer ewigen Beziehungsfülle, in ihrem Zusammenhang, in ihrer gemeinsamen

Durchdringung sehen, ihren einzelnen Geschöpfen, ihren einzelnen Teilen nicht ein besonderes Schicksal, sondern das Leben des Weltalls strömt und regt sich in jedem einzelnen, in den Dingen so sehr wie im Menschen, in der Luft, im fliehenden Wind, im niederhängenden Himmel, im wankenden Horizonte so sehr wie in dem einzelnen Gegenstand, der gerade im gegebenen Augenblicke die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Denn jede abgelöste Bewegung ist eine tote Bewegung. Es gibt keine reine Unbeweglichkeit außer als bloß geistigen Begriff. Alles Statische ist im Grunde dynamisch. Und überdies ist die Form ja bei Rubens in solchem Maße mit seiner Farbe verbunden, daß es gefährlich wäre, hier eine künstliche Scheidung vornehmen zu wollen. Die Farbe ist es in erster Linie, die ihn fast ausschließlich entflammt und begeistert. Auf einen gebräunten oder grauen Grund, der gleichsam den musikalischen Grundakkord bildet, schleudert er sein Rot, sein Grün, sein Gelb, Blau, Violett hin, die ganze Melodie der hoch oder tief, leicht oder wuchtig, wild oder gedämpft klingenden Farbentöne. Er spielt gleichsam nur mit allen orchestralen Schwierigkeiten, er wechselt, ohne daß jemals eine Dissonanz sich fühlbar machte, die Register seines Instruments, er schafft einen fließenden Übergang vom Festen zum Bewegten, vom Licht zum Dunkel, von der Kraft zur Zartheit, von der Wildheit zur Ruhe, und dies immer mit einer souveränen Leichtigkeit und Vollendung des Geschmacks.

Sicherlich, er schöpft mit vollen Händen aus der vor ihm ausgebreiteten Wirklichkeit, aber doch ist kaum einer weniger als er ihr Sklave. Noch ehe er die Lokalfarbe, die tatsächliche und wirklich vorhandene eines Gegenstandes nachzubilden sucht, hat sein Instinkt immer schon eine Harmonie sich voraus geschaffen. Rubens transponiert. In dem wunderbaren Bilde „Meleager und Atalante“ ist eine Symphonie aus Rot und Grün geschaffen. Gewaltige Massen hingebeugter Bäume, die der Wind kämmt und durchwühlt, bilden einen großartigen geschlossenen Hintergrund für die rote Jagd der Amazonen. Die Kleider, das Fleisch, die Waffen klingen wild in diesem Tumulte auf. Aber neben diesen mit den Farben von Blut und Mord überströmten Gestalten werden einzelne Details, hier eine Baumwurzel, ein Blattgewirr, der Fuß eines Hundes, eine Senkung im Boden, ein Saumpfad — Dinge, die eine genaue realistische Darstellung mit Erdfarben oder mit den grünen Tönen bedenken würde — unter seinem Pinsel zu violetten oder roten Flammen. So verdreifacht das Gesamtbild des Werkes, das zwischen diesen beiden starken komplementären Farben in unendlich variierten, aber immer harmonisch gebändigten Farben schillert, die Macht seiner Leuchtkraft und Lebendigkeit. Diese Technik, die Rubens aus Instinkt fand, nähert ihn sehr den modernen Meistern. Alles ist, wie später bei jenen, in seinem Werke der Harmonie geopfert. Der Schatten wird

sensibel, wird belebt. Er gewinnt Farbe und Seele. Er ist nicht mehr die tote und undurchsichtige Sache, als die ihn die Maler von Bologna und selbst die Holländer sahen. Man betrachte nur auf den Bildern der Medicigalerie das Leben seiner Schatten, und sofort wird man mit Überraschung und Entzücken ihre Leichtigkeit, ihre Beweglichkeit und Zartheit spüren. Noch ehe man sich für den dargestellten Gegenstand interessiert, ist das Auge schon allein durch die wunderbare Lichtwirkung seiner Werke gefesselt. Nicht nur, daß die stärksten Farben sich das Gleichgewicht halten und verbinden, selbst heißeste Farbe, der Glanz von Golddukaten, die aus einem Füllhorn fallen, oder Flammen, die aus einer Fackel brechen, lösen ihre Schärfe und Unvermitteltheit wunderbar in der Gesamtheit auf: ein Wunder ist dies, unerklärlich vom rein malerischen Standpunkte und doch lebendig in der „Krönung der Maria von Medici“ oder im „Tausch der Prinzessinnen auf der Fasaneninsel“. Keiner vor ihm, selbst Tizian, Veronese und Tintoretto nicht, steht unseren modernsten malerischen Bemühungen und Bestrebungen so nahe, und wenn es einen wahrhaft modernen Meister unter den alten Meistern gibt, so ist es sicherlich Rubens, mit seinen Nachfolgern, den Fragonard, Boucher, Watteau und dann später Delacroix und Renoir.

Noch stärker aber als in seinen Bildern wird dies in seinen Skizzen sichtbar. Denn während in seinen großen Kom-

positionen die lauten und dröhnenden Töne fast allein die Aufmerksamkeit fesseln, entdeckt man in seinen Skizzen tausend Feinheiten. Ein zartes Rosa, ein leichtes Gelb und seltsames Violett bereiten dort in Andeutungen jene Harmonien vor, die dann später im vollendeten Bilde viel gewaltsamer wirken. Hier aber lassen sie sich noch gleichsam in einer Art köstlicher Entkleidung überraschen. Selbst das Auge des modernen Menschen, das viel feinfühliger ist, viel sicherer und viel besser auf solche Wirkungen eingestellt, kann sich keinen wundervolleren Genuß farbigen Lichtes erdenken. Alles ist kühner, unerwarteter, jäher Zusammenklang, Verfeinerung und Vollendung. So wundervolle Gaben enthüllen diese Improvisationen Rubens', daß man oft bedauert, seine Skizzen später in genau umrissene und vollendete Werke verwandelt zu sehen. Denn selbst unter den Malern kann man sich keine mehr malerische Natur als die seine erdenken.

ALS Gesamturteil darf nun, da sein Werk, seine Technik, sein geregeltes und doch rastloses Leben gestreift sind, mit Sicherheit festgestellt werden, daß Rubens, wenn nicht der größte, so doch sicherlich der schöpferischeste aller Maler gewesen ist. Wie Herkules in das Leben, so tritt er kraftvoll in die Kunst, und sind die Arbeiten des griechischen Gottes noch zu zählen, so sind die seinen unzählbar. Immer wird man einige vergessen, so verschwenderisch war seine Fruchtbarkeit. Die sorgfältigen, bedächtigen und verdienstlichen Kataloge mögen sich alle Mühe geben, sein Werk zusammenzuschnüren, um gewissermaßen Dämme aufzurichten gegen seine schöpferische Flut, niemals werden sie vermögen, ihn ganz zu umfassen. Auf allen Seiten strömt sein Werk über, und das Maß der größten Anstrengung ist gering, gemessen an dem seinen. Vierzig Jahre bloß arbeitet er, und doch, was er zurückläßt, scheint nicht das Werk eines einzelnen Mannes, sondern das einer ganzen Schule zu sein.

Rubens stellt für sich allein eine ganze Generation dar. Er hatte zu seiner Seite van Dyck und Jordaens, und gleichzeitig schufen Crayer, Seghers, Synders, Fyt, Cornelis de Vos zu Antwerpens Ruhme. Sie sind alle große Künstler, ihre Namen glühen in wundervollem und unsterblichem Glanz; aber doch muß man sich fragen, was

sie in der Kunst erreicht hätten, wäre ihnen nicht von Rubens der Weg zur Höhe gewiesen worden. Alle sind sie auf seinen Pfaden geschritten, alle haben sie das Leben von seiner Stelle aus gesehen. Sein Blick lebt in ihren Augen, er schafft in ihrer Hand, in ihren Gedanken. Er hat sie aus dem Traum erweckt, den er sie selber träumen ließ. Seine Anbetung, seine Kreuzigung, seine Kreuzabnahme sind es, die sie mit leichten Abänderungen malen; sein ist die Art der Anordnung, die Landschaften, die Dekorationen, die sie nun selber zu schaffen meinen. Und dieser wilde und überschwellende, alles mitreißende Einfluß verbreitet sich bald über die ganze europäische Kunst hin, nach Frankreich, England und Deutschland. Rubens, er, den die streng offizielle Kunstschule ablehnt, den Ingres in Acht tat, um Raffael allein zu verherrlichen, hat einen ebenso tiefen und dauerhaften Einfluß gehabt als der große Italiener, wenn auch gerade im entgegengesetzten Sinne. Sie sind die zwei Magnete, die, der eine positiv, der andere negativ, zwischen ihren beiden Polen die ganze heiße und flammende Kunst haben. Und wer in ihm nur einen geschickten Dekorateur, einen fabelhaften technischen Meister sieht, vergißt, daß er alle Gefühle und alle Überschwänge der Trunkenheit und des Glückes vollendet zum Ausdruck gebracht hat. Allerdings, er ist nicht vollkommen in seiner Wiedergabe der ganzen Menschlichkeit. Sein Mangel ist, daß er niemals

ein geprüfter und leidender Mensch gewesen war. Sein Leben war zu leicht, zu voll von Siegen und zu schön; niemals hat er in seinem Herzen die großen Sturmglocken des Schreckens wild läuten gehört, er hat nicht gelitten, wie jener höchste Künstler, wie Rembrandt. Er erhebt sich nicht über die andern: er schreitet nur an ihrer Spitze.

Und darum kann man ihn auch, ungeachtet seiner Größe, ohne Mühe nach den ästhetischen Gesetzen messen, die Hippolyte Taine aufstellte und die uns den Künstler als das Mischungsresultat des Milieus, in das er sich einsenkt, der Rasse, aus der er stammt, und der Stunde, zu der er schafft, erklären wollen. Rubens ist all diesen Gesetzen untertan. Seine mittelbaren Ahnen, sein Vater, seine Mutter, die Renaissance und die flandrische Heimat formen seinen Charakter und seinen Geist. Er schuldet ihnen alles, was er ist, und bleibt ihnen in seiner Ganzheit untertan. Dank ihnen kann man seine vielfältige Kraft in eine Einheit formen und seine auseinanderstrebenden Fähigkeiten in ein einziges Bündel bannen.

Ein Rembrandt entzieht sich solchen Maßen. Als Mensch schon, geschweige als Künstler, beschließt er in sich nicht nur eine Rasse, ein Milieu, ein Jahrhundert, sondern den ewigen Menschen und die unbegrenzte Zeit. Wie Shakespeare und wie Beethoven haben ihn bald die ungeheure Traurigkeit und bald die unendliche Freude zerschmettert

oder zur Ekstase geführt. Alles ist allumfassend und geheimnisträchtig in ihm. Seine Bilder sind Dramen, darin alles in seiner Tiefe sichtbar wird. Seine Gestalten haben leidenschaftliche Gebärden, die bis zum äußersten gehen, ohne daß sie doch jemand übermäßig oder falsch nennen könnte; sie stellen immer den Schmerz oder das Glück einer ganzen Welt vor, immer alles Unglück oder alles Glück, die unvergängliche Leidenschaft. Zu den Zeiten der Propheten, der Könige des Orients, in den finsteren und barbarischen Epochen und wieder in den Kämpfen der Gegenwart, gestern, heute und morgen, überall, wo eine wahre Verzweiflung oder eine aufrichtige Heiterkeit sich äußert oder äußern wird, haben die Menschen so gehandelt oder werden so handeln, wie sie Rembrandt dargestellt hat. Dank ihm rühren wir an jene letzten Tiefen des Abgrundes in menschlichen Herzen, die unveränderlich sind wie Raum und Zeit und die, man möchte sagen, denselben Gesetzen gehorchen wie die Sterne, und die anders zu denken man sich vorerst eine andere Welt ersinnen müßte. Um solche unwandelbare Grundschichten des Gefühls darstellen zu können, braucht Rembrandt nicht wie Rubens nach Italien zu fahren, um sich dort eine neue künstlerische Sprache zu finden, sondern er läßt nur aus sich selbst wie ein Wunder die erstaunlichste und seltsamste Kunstform entstehen. Die Farbe weicht bei ihm dem Licht, alles ist Übergang und Verschattung. Er

verdankt niemandem das Geringste. Alles wird ihm, wenn man so sagen darf, aus dem Geheimnis und der Ewigkeit. Er ist von Nirgendsher und von Überall.
Rubens aber, der zu Schülern keine Künstler ersten Ranges hat, dankt vieles seinen wundervollen Meistern, dem Tizian, Veronese, Tintoretto und manchen andern. Ganz wie diese liebt er die Malerei als eine Art geistiger Sinnlichkeit, die angenehm seine Fähigkeiten des Schaffens, Beobachtens und Kombinierens anreizt. Für ihn ist Malen schon ein Teil des Glücklichseins. Und deshalb wird er auch niemals müde, sich an seinem Werke zu freuen, und er vervielfacht es unerschöpflich bis in seine letzten Lebensstunden. Die Gebärden seiner Menschen sind nicht wie die der Gestalten Rembrandts die letzten entscheidenden und einzigen, weil sie nicht von der inneren Ergriffenheit erzwungen werden. Und seine schönsten Werke lassen sich viel mehr dank ihrer glücklichen Anordnung lieben als um des Dramas willen, das sie darstellen. Die Bewegung ist in ihnen sichtbarer als das wirkliche Leben. So ist im „Raub der Töchter des Leukippos“ keine Haltung aus der wirklichen Lebendigkeit genommen. Es ist weder ein wirkliches Entreißen von seiten der Männer noch ein aufrichtiges Sträuben seitens der Frauen, sondern nur eine wunderbar gemalte Bewegungsgruppe. Ebenso ist in der „Amazonenschlacht“ der Tumult sicherlich meisterhaft verwirklicht, aber doch,

ein Schauer vor diesem Kampfe durchdringt uns nicht. Die tiefe und menschliche Wahrheit, die uns bis zu Tränen bei Rembrandt durchschüttert, ist hier einer Anordnung geopfert, die allerdings so vollendet ist wie die der größten Italiener. Die Gedanken der äußeren Schönheit, die die Renaissance mit ihrem Siegel geformt hat, herrschten eben in Antwerpen ebenso wie in Rom; dennoch aber — und dies ist eigentlich ein Teil seiner Technik — weiß Rubens, obzwar er sie übernimmt, sie nach seiner eigenen Natur um- und weiterzubilden. Seine Palette ist noch reicher und prunkvoller als die der Italiener: er opfert nicht alles der Farbenwirkung auf, sondern zielt auf den kraftvollen Einklang; er wählt nicht bloß diese oder jene einzelne Harmonie behutsam aus, sondern läßt sie alle zusammenklingen, damit ihre Kraft seiner Fruchtbarkeit gemäß und dienstbar werde. Andere Maler erinnern an schöne Seen, breite Ströme — Rubens immer an das Gewitter, den Aufruhr. Ohne Mühe, gleichsam im Spiel, gewinnt er seinen Teil an Originalität in der Kunst und erfindet zum Beispiel, fast ohne es zu wollen, neue Stellungen, die durch ihre besondere Leichtigkeit und Kühnheit bemerkenswert sind. Der Typus Mann, den er breitbäuchig und satt in die Mitte mancher Bilder zu stellen liebt, ist eine Probe dafür. Er ist der erste, der Gestalten schuf, wie den „Orientalen“ im Kasseler Museum oder den Krieger in „Thomyris, die den Kopf des Cyrus emp-

fängt", oder den heiligen König in der „Anbetung" von Antwerpen. Und so findet er neue Anordnungen neben den schon bestehenden Kompositionsformen der Italiener und fügt dem Ensemble in Triangelform, dem Aufbau im Basrelief oder der Stufenerhebung noch seine eigene neue Anordnung bei, die Komposition in Rundform. Lange versucht er sich an ihr, bis er sie schließlich mit sicherer Meisterschaft in der „Jungfrau auf dem Throne" oder, wie dies Bild auch heißt, der „Mystischen Vermählung der heiligen Katharina" verwirklicht. In jenem Bilde (das Original bei den Augustinern in Antwerpen, die Skizze in Frankfurt) hebt sich die Jungfrau mit dem Kinde über das Ensemble empor, gleichsam der cberste Ring, der den Kreis eines Rades oder einer Medaille an die Wand heftete. Dieses Oval wiederum ist fortlaufend gebildet von zwei Engelchen, die ein Lamm herbeiführen, einem Mönch, einem Bischof, einem nackten Epheben, einem Krieger, zwei Frauen, einem Engel und schließlich der knienden heiligen Katharina. Eine Girlande von Gestalten um ein Bild geschlungen, möchte man diese neuartige Anordnung nennen, die vor Rubens kein Maler je versucht hatte.

TOD DES PETER PAUL RUBENS

DAS Leben hat Rubens erst in seiner Todesstunde hart angefaßt. Krankheit senkt sich auf ihn nieder, und der physische Schmerz läßt ihn aufschreien. Immer häufiger folgen sich die gichtischen Anfälle, und das Alter droht ihn mit tausend Qualen zu bedrängen. Glücklicherweise wird das Übel am 29. Mai 1640 so rasch gefährlich, daß sein ganzer Körper nur Brand scheint und er schon am nächsten Tage in einem Anfall letzter Qual verscheidet. Man denke, welchen Abschied die Augen eines so glühend Lebendigen vom Leben nehmen mußten.

Am 27. Mai hatte er sein Testament verfaßt. Sollte einer seiner Söhne Maler werden, so war er zum Erben aller seiner Zeichnungen bestimmt. Helene Fourment hinterließ er das wunderbare intime Bild: das „Pelzchen". Für den Verkauf seiner Bilder empfahl er als Ratgeber Frans Snyders, Jan Wildens und Jacques Moeremans. Außerdem besaß er 19 Bilder von Tizian, 17 von Tintoretto, 7 Veroneses und einzelnes von Raffael, Ribera, van Eyck, Holbein, Lukas van Leyden, Quentin Metsys, Brouwer und vom älteren Brueghel. Sie stellen gewissermaßen seine Bibliothek von Werken dar und berichten uns, wenn ich so sagen darf, über die Art seiner Lektüre und seines Gefühles. Dazu kamen noch, um seinen Geschmack am besten zu bekunden, 32 Kopien Tizians, die

er selber angefertigt hatte. Nach Abzug aller Kosten betrug die Einnahme des Verkaufs, der im März 1642 im Souci d'or stattfand, 700 000 Gulden. Unter den Käufern befanden sich der Bankier Jabach, ein Vertreter des Königs von Spanien, Agenten des Kaisers von Deutschland, des Königs von Bayern und des Königs von Polen. Auch Helene Fourment und seine beiden Kinder aus erster Ehe erwarben mehrere Werke. Am 2. Juni wurde sein Leichenbegängnis gefeiert, unter gewaltiger Beteiligung der Menge; denn es schien, daß sich die Stadt des Verlustes bewußt war, den sie erlitt, als nun ihr größter Verkünder vor den Jahrhunderten zum letzten Male durch die Straßen zog. Ihre Erde ward geheiligter und ruhmvoller, seit sie den toten Rubens in sich schloß.
Im Totenregister des Sprengels von Saint-Jacques kann man lesen: „Am 2. Juni wurde die Messe für den Herrn Peter Paul Rubens gelesen, der in der Gruft der Herren von Fourment begraben wurde und drei Tage vorher starb. Diese Herren haben alle die Ausgaben gedeckt, und die Almosensammlung hat 9 Gros und 10 Sous ergeben. Der Leichenzug fand mit sechzig Fackeln statt, die mit Kreuzen von rotem Samt geschmückt waren, und mit der Musik von Unserer lieben Frau. Wir haben das Miserere vor der Messe gesungen, das Dies irae und andere Psalmen. Seine Aufbahrung erfolgte mit sechs Kerzen, und die Kosten der Kirche, die zuerst sechs Pfund

betrugen, hoben sich auf 69 Gros 3 Cents, die bezahlt wurden. Die ganze Geistlichkeit von Saint-Jacques, gefolgt vom Orden, begleitete Rubens' Leib, und die Mönchsorden hielten an seiner Bahre Wacht. Sechzig Waisen trugen die Fackeln. Hinter der Familie schritten die Korporation der Maler, der Magistrat, der Adel und die Behörden. Das Begräbnis war durchaus ehrenvoll und in allen Würden."

Heute ist die Kapelle hinter dem Chore, wo Rubens ruht, mit einem seiner Meisterwerke geschmückt. Auf der Steinplatte ist eine lateinische Inschrift zu lesen, die von Caspar Gevaerts im 17. Jahrhundert verfaßt wurde. Sie ist pomphaft und nichts mehr. Und ungleich besser verkündigt das Bild dort zu ihren Häupten mit der Rundung seiner Linien und der Helligkeit seiner Farben den unsterblichen Ruhm des größten flämischen Malers.

ERLÄUTERNDES BILDERVERZEICHNIS

GEMÄLDE

I. RELIGIÖSE STOFFE

1. DER HEILIGE GEORG IM KAMPF MIT DEM DRACHEN. Leinwand, 3,04 m × 2,56 m. Madrid, Padro. Zwischen 1606 und 1608. Der König von Spanien kaufte das Bild aus dem Nachlaß Rubens'. Die Gestalt auf der linken Seite des Bildes wird als die der heiligen Agnes bezeichnet.

2. CHRISTUS AM KREUZ. Leinwand, 2,19 m × 1,22 m. Antwerpen, Museum. 1610—1611. Ursprünglich war das Bild über der Sakristeitür in der Rekollektenkirche in Antwerpen angebracht. Es soll von einem Freund des Künstlers dieser Kirche gestiftet sein.

3. DER TOTE CHRISTUS VON MARIA UND JOHANNES BETRAUERT. Holz, 1,05 m × 1,14 m. Wien, Hofmuseum. 1611 bis 1612. Das Werk ist im wesentlichen wohl des Aktes wegen gemalt worden.

4. DIE KREUZABNAHME. Holz, 4,20 m × 3,10 m. Antwerpen, Kathedrale. 1611 bestellt, 1614 vollendet. Ein Triptychon, auf dessen linkem Feld der „Besuch“ und auf dessen rechtem Feld eine „Darstellung im Tempel“ gegeben sind. Das Triptychon wurde 1794 von den Franzosen nach Paris gebracht, 1815 wurde es wieder zurückgegeben.

5. DIE BEWEINUNG CHRISTI. Holz, 0,55 m × 0,74 m. Antwerpen, Museum. Um 1614. Ein in der Figurengruppe sehr ähnliches Bild befindet sich im Wiener Hofmuseum. Die Landschaft und das Beiwerk sind von einem andern Maler, wahrscheinlich von Lukas van Uden oder von Jan Wildens gemalt.

6. CHRISTUS AM KREUZ UND DER HEILIGE FRANZISKUS. Holz, 0,78 m × 0,47 m. Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie. 1610—1612.

7. DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. Holz, 0,40 m × 0,53 m. Kassel, Königl. Galerie. 1614. Das Bild soll von einem Werk Adam Elsheimers angeregt sein. Bezeichnet P. P. Rubens, F. 1. 6. 1. 4.

8. DAS GROSSE JÜNGSTE GERICHT. Leinwand, 6,05 m × 4,74 m. München, Alte Pinakothek. 1615—1616. Für den Hoch-

altar der Jesuitenkirche in Neuburg gemalt. Bezahlt mit 3500 Gulden. Das Werk kam 1692 nach Düsseldorf und wurde später mit der Düsseldorfer Galerie nach München übergeführt.

9. PAULI BEKEHRUNG. Leinwand, 2,60 m × 3,70 m. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. 1616—1618. Eine Skizze befindet sich in der Grosvenor Gallery in London.

10. CHRISTUS IM GRABE. Holz, 1,39 m × 0,90 m. Antwerpen, Museum. 1617—1618. Mittelbild eines Triptychons, dessen Seitenflügel Maria mit dem Kinde und den Evangelisten Johannes darstellen. Für ein Grabmal in der Antwerpener Kathedrale bestimmt. Das Mittelbild ist eigenhändig.

11. DIE WUNDER DES HEILIGEN FRANZ XAVER. Leinwand, 5,35 m × 3,95 m. Wien, Hofmuseum. Um 1619. Gemalt für die Jesuitenkirche in Antwerpen.

12. ABRAHAM UND MELCHISEDEK. Holz, 0,48 m × 0,64 m. Paris, Louvre. Um 1620.

13. DER KLEINE JESUS MIT JOHANNES UND ZWEI ENGELN. Holz, 0,76 m × 1,22 m. Wien, Hofmuseum. 1615 bis 1620.

14. DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. Holz, 4,47 m × 2,35 m Antwerpen, Museum. 1624. Eigenhändiges Werk, eines der Hauptbilder Rubens'. Im Auftrage eines Abtes für den Hochaltar der St. Michaels-Abteikirche gemalt. Mit 1500 Gulden honoriert.

15. DIE FLUCHT LOTS AUS SODOM. Holz, 0,75 m × 1,19 m. Paris, Louvre. Bezeichnet PE. PA. Rubens, Fe A° 1625. Eigenhändige Arbeit.

16. DER HEILIGE PIPIN UND DIE HEILIGE BEGA. Holz, 0,92 m × 0,76 m. Wien, Hofmuseum. Um 1625. Es soll dem Bild als Anregung ein altes Werk, vielleicht aus der Zeit van Eycks, zugrunde liegen.

17. DIE MADONNA VON HEILIGEN VEREHRT. Richmond, Frederick Cook. 1636—1638.

18. DIE VIER EVANGELISTEN. Holz, 0,86 m × 0,91 m. Madrid, Prado. 1626—1628. Ein gleiches Bild, das für eine unter den

Augen Rubens' ausgeführte Kopie gehalten wird, befindet sich in der Dresdener Galerie.

19. DIE KREUZTRAGUNG. Holz, 0,72 m × 0,35 m. Amsterdam, Reichsmuseum. Um 1635. Das Bild, wofür dieses eine Skizze ist, wurde für die Kirche von Afflighem gemalt. Ganz eigenhändig. Das ausgeführte Bild befindet sich in Brüssel.

20. MARIÄ HIMMELFAHRT. Holz, 4,90 m × 3,25 m. Antwerpen, Kathedrale. 1626.

II. GESCHICHTLICHE, MYTHOLOGISCHE UND ALLEGORISCHE STOFFE

21. DIE DREI GRAZIEN. Leinwand, 0,46 m × 0,35 m. Florenz, Uffizin. 1604—1608. Skizze. Grau in Grau. Wahrscheinlich freie Malerei nach einem antiken Vorbild.

22. DIE NIEDERLAGE SANHERIBS. Holz, 0,95 m × 1,21 m. München, Alte Pinakothek. 1614—1615. Sanherib war ein assyrischer König, 705—681 vor Christi, der viele Eroberungszüge unternahm.

23. BACCHANAL. Leinwand, 2,12 m × 2,66 m. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Um 1620. Es wird angenommen, daß van Dyck an dem Bild mitgearbeitet hat. Die Bacchantin an der rechten Seite wird als nach Isabella Brant gemalt bezeichnet. Ein zweites Bacchanal ähnlicher Art, „Der trunkene Silen", befindet sich in der Münchener Pinakothek.

24. DIE ERZIEHUNG DER MARIA VON MEDICI. Aus dem Zyklus „Die Geschichte der Maria von Medici", gemalt für die Luxembourg-Galerie, von wo die Werke 1802 in den Louvre übergeführt wurden. Die Skizzen zu den Bildern des Zyklus, die hier abgebildet worden sind (Nr. 24—28), befinden sich in München und Petersburg. Der Zyklus umfaßt 22 große Gemälde und einige Bildnisse und ist in etwa drei Jahren vollendet worden. Die Ausführung stammt im wesentlichen von Schülern, die nach Skizzen von Rubens arbeiteten, doch sind alle Bilder eigenhändig korrigiert und übergangen. 1621—1625.

25. DIE AUSSCHIFFUNG DER MARIA VON MEDICI IM HAFEN VON MARSEILLE.
26. HEINRICH IV. EMPFÄNGT DAS BILDNIS DER MARIA VON MEDICI.
27. DIE ZUSAMMENKUNFT DER MARIA VON MEDICI MIT IHREM SOHNE.
28. MARIA VON MEDICI VERLÄSST PARIS. Holz, 0,64 × 0,50 m. 1622. München, Alte Pinakothek. Ebenfalls eine Skizze zu dem Zyklus, aber nicht zur Ausführung gelangt.
29. HEINRICH IV. IN DER SCHLACHT BEI IVRY. Leinwand, 3,79 m × 6,92 m. Florenz, Uffizien. 1628—1631.
30. EINZUG HEINRICHS IV. IN PARIS NACH DER SCHLACHT BEI IVRY. Leinwand, 3,79 m × 6,92 m. Florenz, Uffizien. 1628—1631. Für einen zweiten von Maria von Medici bestellten Zyklus bestimmt, der aber über Vorarbeiten nicht hinausgekommen ist. Das Bild ist nur untermalt.
31. THOMYRIS UND CYRUS. Leinwand, 2,63 m × 1,99 m. Paris, Louvre. Um 1633.
32. MERKURS ABSCHIED VON ANTWERPEN. Holz, 0,77 m × 0,79 m. Petersburg, Eremitage. 1634—1635.
33. MELEAGER UND ATALANTE. Leinwand, 1,97 m × 3,02 m. München, Alte Pinakothek. Um 1635. Nur die Figuren stammen von Rubens. Die Hauptgruppe ist verschiedentlich wiederholt worden. Die Abbildung gibt nur die Hauptgruppe.
34/35. DER TRIUMPHBOGEN DER MÜNZE. (Vorder- und Rückseite). Holz, 1,04 m × 0,71 m bzw. 1,04 m × 0,71 m. Antwerpen, Museum. 1634—1635.
36. DER EREMIT UND DIE SCHLAFENDE ANGELIKA. Holz, 0,48 m × 0,66 m. Wien, Hofmuseum. Um 1635. Das Motiv ist dem „Rasenden Roland“ Ariosts entnommen. Eigenhändig.
37. DIE MILCHSTRASSE. Leinwand, 1,81 m × 2,44 m. Madrid, Prado. 1636—1637. Eines der für ein Jagdschloß Philipps IV. von Spanien gemalten Bilder.

38. DER LIEBESGARTEN. Leinwand, 1,98 m × 2,83 m. Madrid, Prado. 1636—1638. Eigenhändige Arbeit. Das Motiv ist mehrere Male variiert. Eine Wiederholung z. B. in der Dresdener Galerie und in Paris bei Rothschild. Es sind Gestalten aus der Verwandtschaft des Rubens mit dargestellt. Die Anregung geht wohl auf den Liebesgarten Tizians zurück.

39. DIE FOLGEN DES KRIEGES. Leinwand, 2,06 m × 3,42 m. Florenz, Galerie Pitti. 1637—1638. Eigenhändig. Eine Erklärung des Bildes enthält der Brief von Rubens an Josse Suttermans vom 12. März 1638:

„... Was ich in dem Gemälde hier habe zum Ausdruck bringen wollen, ist so einleuchtend, daß Sie nach dem wenigen, was ich Ihnen darüber schon geschrieben habe, alles übrige ohne Zweifel viel besser erfassen werden, als ich es beschreiben könnte. Nichtsdestoweniger werde ich Ihnen, um Ihrem Wunsche zu entsprechen, noch einige Erklärungen geben:

Die Hauptfigur ist Mars, der mit Schild und blutbeflecktem Schwert aus dem geöffneten Janustempel tritt (in Friedenszeiten ist dieser nach römischer Sitte geschlossen) und dem Volke mit irgendeinem großen Unheil droht. Er kümmert sich wenig um Venus, seine Geliebte, die, von Amoretten umgeben, ihn durch Liebkosungen und Küsse zurückzuhalten versucht, während ihn die eine Fackel in der Hand schwingende Furie Alekto mit sich zieht. Die Ungeheuer daneben bedeuten Pest und Hungersnot, die unzertrennlichen Begleiterscheinungen des Krieges. Am Boden liegt, das Gesicht nach unten, eine Frau, ihre Laute ist zerbrochen. Sie zeigt an, daß die Harmonie mit den Wirrnissen des Krieges unvereinbar ist. Die Mutter mit ihrem Kinde in den Armen soll andeuten, daß die Fruchtbarkeit und Nächstenliebe durch den alles zerstörenden Krieg aufgehoben sind. Es ist da noch ein zu Boden gestürzter, auf dem Rücken liegender Baumeister, der sein Werkzeug in der Hand hält, mit der Bedeutung, daß das, was in den Zeiten des Friedens zur Bequemlichkeit und zum Schmuck der Allgemeinheit geschaffen wird, durch die Gewalt der Waffen zerstört wird und in Trümmer zerfällt. Wenn ich mich recht entsinne, so

liegen unter den Füßen des Mars ein Buch und einige Zeichnungen, um anzuzeigen, daß der Krieg auch die Poesie und schönen Künste mit Füßen tritt. Dort muß auch ein loses Bündel von Pfeilen und Wurfspießen liegen, vereinigt einst das Wahrzeichen der Eintracht, wie auch ein Schnürband, das sie zusammenhielt. Merkurs geflügelter Schlangenstab und ein Ölbaumzweig, die Symbole des Friedens, sind beiseite geworfen. Die Frau in Trauer, mit zerrissenem Schleier, allen Geschmeides und Schmuckes bar, ist die unglückliche Europa, die schon so viele Jahre lang unter den Räubereien, Verheerungen und dem unsäglichsten Elend des Krieges leidet. Ihr Attribut ist der Erdball, den ein kleiner Engel oder Genius mit einem Kreuz, das die christliche Welt bedeuten soll, stützt und hält. . . .“

40. ANDROMEDA. Holz, 1,89 m × 0,94 m. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Um 1638. Das Bild ist eine ganz eigenhändige Studie nach seiner zweiten Frau. Die Studie ist verwandt worden für das Bild „Perseus und Andromeda“ im Prado.

III. JAGD- UND KAMPFBILDER

41. DIE AMAZONENSCHLACHT. Holz, 1,21 m × 1,65 m. München, Alte Pinakothek. Um 1615. Das Bild soll für Cornelius van der Geest gemalt worden sein; es hat dann wechselnde Schicksale erlebt, ehe es nach München kam.

42. DIE LÖWENJAGD. Leinwand, 2,47 m × 3,75 m. München, Alte Pinakothek. 1615—1618. Gemalt für den Kurfürsten Maximilian von Bayern, mit Hilfe verschiedener Schüler.

43. DIE LÖWENJAGD. Holz, 0,43 m × 0,64 m. Petersburg, Eremitage. 1616—1617. Eine mehr skizzenhafte Darstellung.

44. DER RAUB DER TÖCHTER DES LEUKIPPOS. Leinwand, 2,22 m × 2,09 m. München, Alte Pinakothek. 1619—1620. Die Raubenden sind die Dioskuren Kastor und Pollux. Das Bild ist eine gemeinsame Arbeit Rubens und van Dyck.

45. SELBSTBILDNIS ALS JÜNGLING. Im Besitz der Erben von H. Hymans, Brüssel. Zum ersten Male publiziert von F. M. Haberditzl im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 27: Die Lehrer des Rubens.

46. DR. VAN THULDEN. Holz, 1,21 m × 1,04 m. München, Alte Pinakothek. 1615—1616. Der Dargestellte war ein Rechtsgelehrter an der Universität Löwen. Eines der sorgfältigsten Bildnisse Rubens'.

47. JAN VERMOELEN. Holz, 1,27 m × 0,97 m. Wien, Galerie Fürst Liechtenstein. 1616. Das Modell war Kapitän der spanischen Armee und Generalkommissar der spanischen Flotte in den Niederlanden.

48. JEAN CHARLES DE CORDES. Holz, 0,71 m × 0,56 m. Brüssel, Museum. 1617—1618. Eigenhändig und sehr durchgeführt. Das Brüsseler Museum hat für dieses Bild und für Nr. 49 zusammen 130 000 Fr. im Jahre 1874 bezahlt.

49. JACQUELINE VAN CAESTRE. Holz, 0,71 m × 0,56 m. Brüssel, Museum. 1617—1618. Die Gattin des auf Nr. 48 Dargestellten.

50. SUSANNA FOURMENT. Holz, 0,77 m × 0,53 m. London, Nationalgalerie. Um 1620. Eine ältere Schwester der Helene Fourment, Rubens' zweiter Frau, die der Künstler ziemlich oft dargestellt hat.

51. MARIA VON MEDICI. Leinwand, 1,30 m × 1,08 m. Madrid. Prado. 1621—1625. Zur Zeit gemalt, als Rubens in Paris den Zyklus für die Luxembourg-Galerie schuf.

52. MARQUIS AMBROGIO SPINOLA. Paris, Durand-Ruel. Um 1625. Dieses soll die Studie zu dem in Braunschweig befindlichen Bild sein. Ein zweites Exemplar ist in Prag.

53. SELBSTBILDNIS. Holz, 0,86 m × 0,63 m. Windsor, Kgl. Schloß. 1623—1624. Das berühmteste unter den Selbstbildnissen Rubens'.

54. ALBERT UND NIKOLAUS RUBENS. Holz, 1,58 m × 0,92 m. Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie. 1625—1626. Eine Wiederholung befindet sich in der Galerie zu Dresden.

55. BILDNIS EINER DAME. Leinwand, 1,12 m × 0,83 m. London, Charles Butler. 1625—1628. Eigenhändiges Werk. Eine nachträgliche Inschrift: Virgo Brabantina.

56. SUSANNA FOURMENT UND IHRE TOCHTER KATHARINA. Leinwand, 1,74 m × 1,17 m. Petersburg, Eremitage. Um 1630. Die Tochter etwa im Alter von 5 Jahren, wodurch sich die Entstehungszeit ungefähr bestimmen läßt.

57. HELENE FOURMENT. Holz, 1,60 m × 1,34 m. München, Alte Pinakothek. 1630—1631. Die zweite Gattin des Künstlers, dargestellt bald nach der Verheiratung.

58. RUBENS UND HELENE FOURMENT IM GARTEN. Holz, 0,97 m × 1,31 m. München, Alte Pinakothek. 1630—1631. Eigenhändig. Der dargestellte Knabe ist ein Sohn aus erster Ehe. Die Figuren sind im Garten des Künstlers gemalt.

59. HELENE FOURMENT IM PELZROCK. Holz, 1,75 m × 0,96 m. Wien, Hofmuseum. 1630—1631. Rubens selbst nannte das Bild das „Pelzchen". Er vermachte es im Testament seiner Frau mit besonderem Hinweis.

60. HELENE FOURMENT (?). Holz, 0,85 m × 0,60 m. Windsor, Kgl. Schloß. Um 1632. Es bleibt zweifelhaft, wer die Dargestellte ist. Einige Biographen vermuten in dem Modell Isabella Brant und setzen das Entstehungsjahr demgemäß viel früher an.

61. HELENE FOURMENT MIT IHREM ERSTGEBORENEN. Holz, 1,65 m × 1,16 m. München, Alte Pinakothek. Um 1635. Ganz eigenhändig.

62. HELENE FOURMENT MIT IHREN KINDERN. Holz, 1,13 m × 0,82 m. Paris, Louvre. 1635—1638. Die Ausführung ist wahrscheinlich durch den Tod Rubens' unterbrochen worden. Zum Teil nur untermalt. Technisch sehr interessant, da man die Arbeitsweise des Meisters sieht.

63. SELBSTBILDNIS. Leinwand, 1,09 m × 0,83 m. Wien, Hofmuseum. 1637—1639. Inschrift: P. P. Rubens. Das Bild wird für eine Fälschung gehalten. Vielleicht ist es eine Kopie.

64. BILDNIS EINES JUNGEN GONZAGA. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum. 1604—1606. Fragment aus der „Anbetung der heil. Dreifaltigkeit durch den Herzog Vincenzo Gonzaga und seine Familie“.

V. GENREBILDER UND IDYLLEN

65. DER FRÜCHTEKRANZ. Leinwand, 1,17 m × 2,03 m. München, Alte Pinakothek. 1615—1618.
66. DIE FLÄMISCHE KIRMES. Holz, 1,49 m × 2,61 m. Paris, Louvre. 1635—1636. Ganz eigenhändige Arbeit. Das Bild wurde 1685 vom König von Frankreich erworben.
67. DER BAUERNTANZ. Holz, 0,73 m × 1,01 m. Madrid, Prado. 1636—1640. Aus dem Nachlaß des Künstlers. Die Szene ist in Italien, nicht in den Niederlanden. Eine Skizze des Bildes befindet sich in Wien in der Akademie.

VI. LANDSCHAFTEN

68. LANDSCHAFT MIT RUINEN DES PALATIN. Holz, 0,75 m × 1,01 m. Paris, Louvre. 1604—1608. Das Bild ist von Schelte a Bolswert gestochen.
69/70. DER SOMMER UND DER WINTER. Leinwand, 1,46 m × 2,24 m. Windsor, Kgl. Schloß. 1614—1616. Beide Bilder, die Pendants sind, nicht eigentlich von Rubens, aber nach seinen Kompositionen gemalt (von Lukas van Uden) und von ihm übergangen.
71. LANDSCHAFT MIT ODYSSEUS UND NAUSIKAA. Holz, 1,28 m × 2,07 m. Florenz, Pitti-Galerie. Um 1635. Die Landschaft von Lukas van Uden, doch von Rubens übergangen, von dem auch die Figuren sind.
72. LANDSCHAFT MIT SCHLOSS STEEN. Holz, 1,35 m × 2,36 m. London, Nationalgalerie. Um 1636. Die Figuren links sind Rubens, seine Frau, eine Wärterin und ein Kind.
73. LANDSCHAFT MIT FUHRWERK. Holz, 0,49 m × 0,55 m. London, Lord Northbrook. Um 1636.

74. EIN TURNIER VOR DEN GRÄBEN EINES SCHLOSSES. Holz, 0,73 m × 1,08 m. Paris, Louvre. 1638—1640. Das Motiv mit demselben Turm (des Schlosses Steen) ist auf einer Landschaf des Berliner Museums benutzt, die wohl als Vorstudie gelten kann.

ZEICHNUNGEN

75. KAISER KARL V. Weimar, Großh. Museum. Federzeichnung.
76. MARIA VON MEDICI. Paris, Louvre. 1622. Rötelzeichnung, weiß gehöht.
77. KOSTÜMSTUDIE ZUM LIEBESGARTEN. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. Kohlezeichnung, weiß gehöht aut grauem Papier; die Fleischtöne zeigen Rötelstriche.
78. ZWEI FRAUEN. Wien, Albertina. Studie. Kohlezeichnung.
79. MÄDCHENPORTRÄT. Wien, Albertina. Buntstiftzeichnung.
80. RUBENS' SOHN NIKOLAUS. Wien, Albertina. Kreidezeichnung.
81. DER PROPHET JEREMIAS NACH MICHELANGELO. Paris, Louvre. Kreidezeichnung.
82. STUDIE EINER JUNGEN FRAU. Florenz, Uffizien. Kreide.
83. SELBSTPORTRÄT. Paris, Louvre. Kohlezeichnung, weiß gehöht. Studie zu dem Selbstbildnis im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.
84. BILDNISSTUDIE EINER FRAU. Wien, Albertina. Kreide mit Weiß gehöht.
85. STUDIE ZU EINER GRABLEGUNG. Wien, Albertina. Kreide.
86. STUDIE EINER FRAU MIT SCHALE. Wien, Albertina. Kreide mit Weiß gehöht.
87. STUDIE EINER GEFESSELTEN. Wien, Albertina. Kreide mit Weiß gehöht.
88. STUDIE EINES MANNES. Wien, Albertina. Kreide mit Weiß gehöht.
89. STUDIE. Paris, Louvre. Kreide mit Weiß gehöht.

90. STUDIE ZWEIER KÖPFE. Paris, Louvre. Kreide mit Weiß gehöht.

91. STUDIE EINER SITZENDEN FRAU. Wien, Albertina. Kreide mit Weiß gehöht.

92. STUDIE EINER KNIENDEN FRAU. Paris, Louvre. Buntstiftzeichnung. Studie zum Gemälde „Der Liebesgarten". S. Nr. 38.

93. LÖWENJAGD. Mailand, Ambrosiana. Tuschzeichnung.

94. STUDIE VON KÜHEN. Herzog von Devonshire in Chatsworth. Federzeichnung.

95. TITELBILD DER GEDICHTE PAPST URBANS VIII. (vorher Maffeo Barberini). Antwerpen, Museum Plantin-Moretus. Federzeichnung.

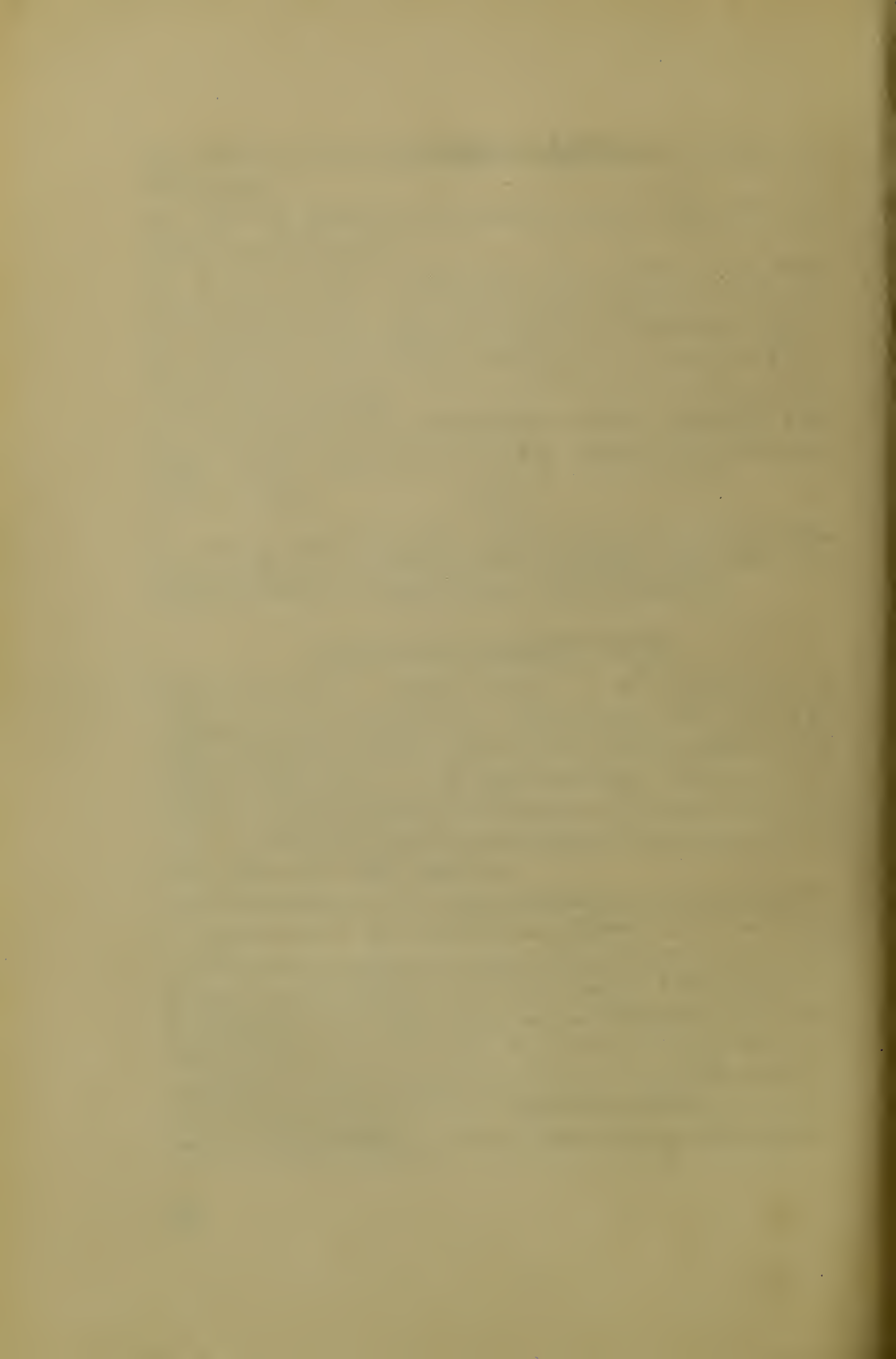
Die Angaben dieses beschreibenden Bilderverzeichnisses sind im wesentlichen orientiert nach dem von Adolf Rosenberg herausgegebenen Rubens-Band aus der Sammlung Klassiker der Kunst (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt).

QUELLENVERZEICHNIS

Die Reproduktion der Abbildungen 64; 47; 78, 79, 80; 45; 95; 77 erfolgte nach den Originalen bzw. Photographien, die von den Besitzern: Hofmuseum-Wien, Fürstl. Liechtensteinsche Galerie-Wien, Albertina-Wien, Herrn F. M. Haberditzl-Wien, Museum Plantin-Moretus-Antwerpen, Städelsches Kunstinstitut-Frankfurt a. M. freundlichst zur Verfügung gestellt worden sind; der Verlag spricht auch an dieser Stelle seinen Dank dafür aus.

Das Reproduktionsrecht der übrigen Abbildungen wurde erworben für: 21, 29, 30, 39, 82 von Fratelli Alinari-Florenz, 2, 4, 5, 10, 12, 14, 15, 18, 31, 34, 35, 38, 43, 51, 52, 62, 66, 67, 68, 71, 74, 75, 76, 81, 83—94 von Ad. Braun & Cie. Nachf.-Dornach i. Els., 28, 56 von F. Bruckmann A.-G.-München, 9 von der Photographischen Gesellschaft-Berlin, 3, 6, 7, 8, 11, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 36, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 69, 70, 72, 73 von Franz Hanfstaengl-München, 1, 37 von Lacoste & Cie.-Madrid, 17, 20 von Zazzarini & Co.-Antwerpen.

ABBILDUNGEN





1. Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen



2. Christus am Kreuz



3. Der tote Christus von Maria und Johannes betrauert

4. Die Kreuzabnahme



5. Die Beweinung Christi



6. Christus am Kreuz und der heilige Franziskus



7. Die Flucht nach Ägypten



8. Das grosse Jüngste Gericht



9. Pauli Bekehrung



10. Christus im Grabe



11. Die Wunder des heiligen Franz Xaver



12. Abraham und Melchisedek



13. Der kleine Jesus mit Johannes und zwei Engeln



14. Die Anbetung der Könige



15. Die Flucht Lots aus Sodom



16. Der heilige Pipin und die heilige Bega



17. Die Madonna von Heiligen verehrt



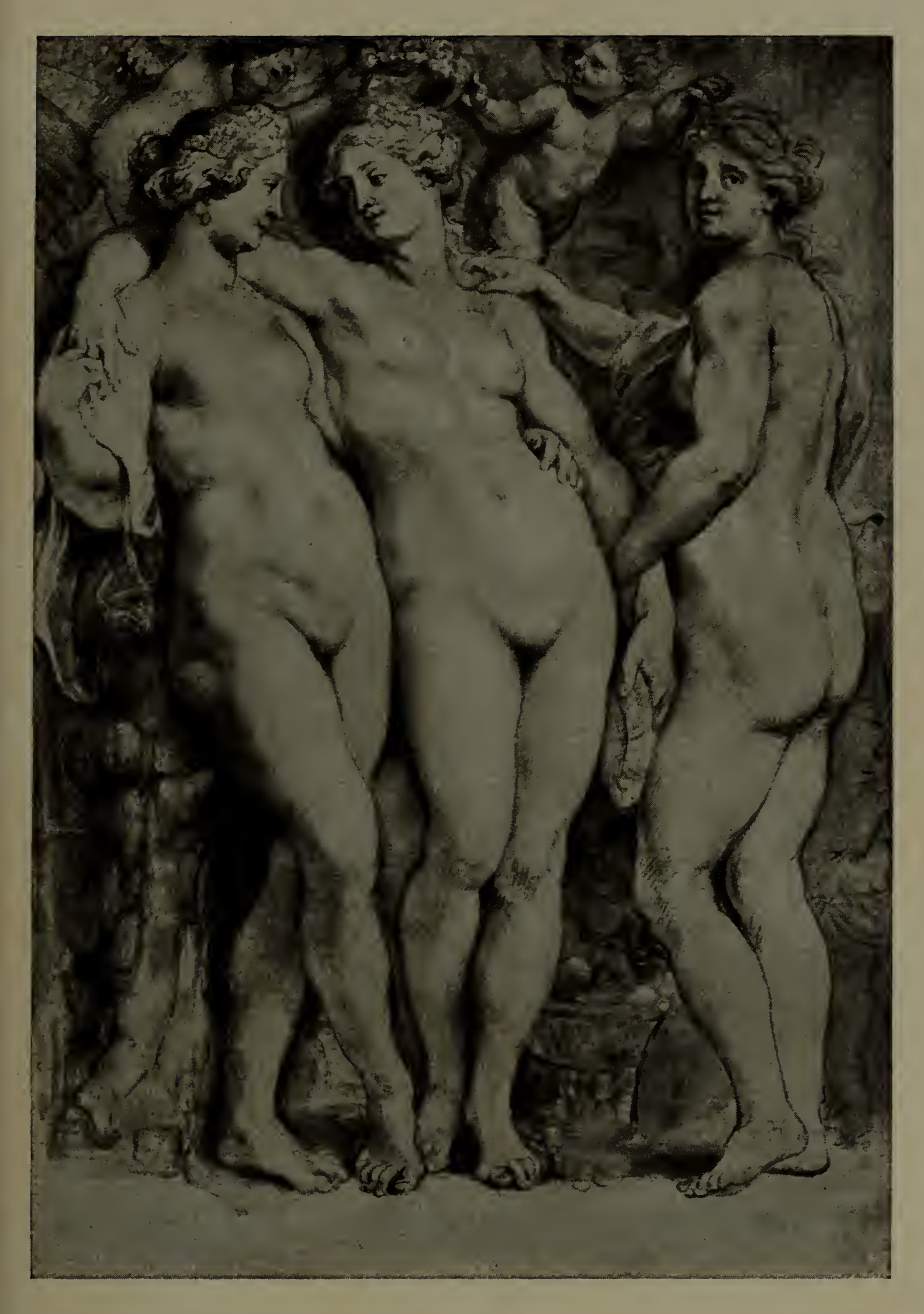
18. Die vier Evangelisten



19. Die Kreuztragung



20. Mariä Himmelfahrt



21. Die drei Grazien



22. Die Niederlage Sanheribs



23. BACCHANAL



24. Die Erziehung der Maria von Medici



25. Die Ausschiffung der Maria von Medici in Marseille



26. Heinrich IV. empfängt das Bildnis der Maria von Medici



27. Zusammenkunft der Maria von Medici mit ihrem Sohne



28. Maria von Medici verlässt Paris



29. Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry



30. Einzug Heinrichs IV. in Paris nach der Schlacht bei Ivry



31. Thomyris und Cyrus



32. Merkurs Abschied von Antwerpen



33. Meleager und Atalante



34. Der Triumphbogen der Münze, Vorderseite



35. Der Triumphbogen der Münze, Rückseite



36. Der Eremit und die schlafende Angelika



37. Die Milchstrasse

38. Der Liebesgarten



39. Die Folgen des Krieges



40. Andromeda



41. Die Amazonenschlacht



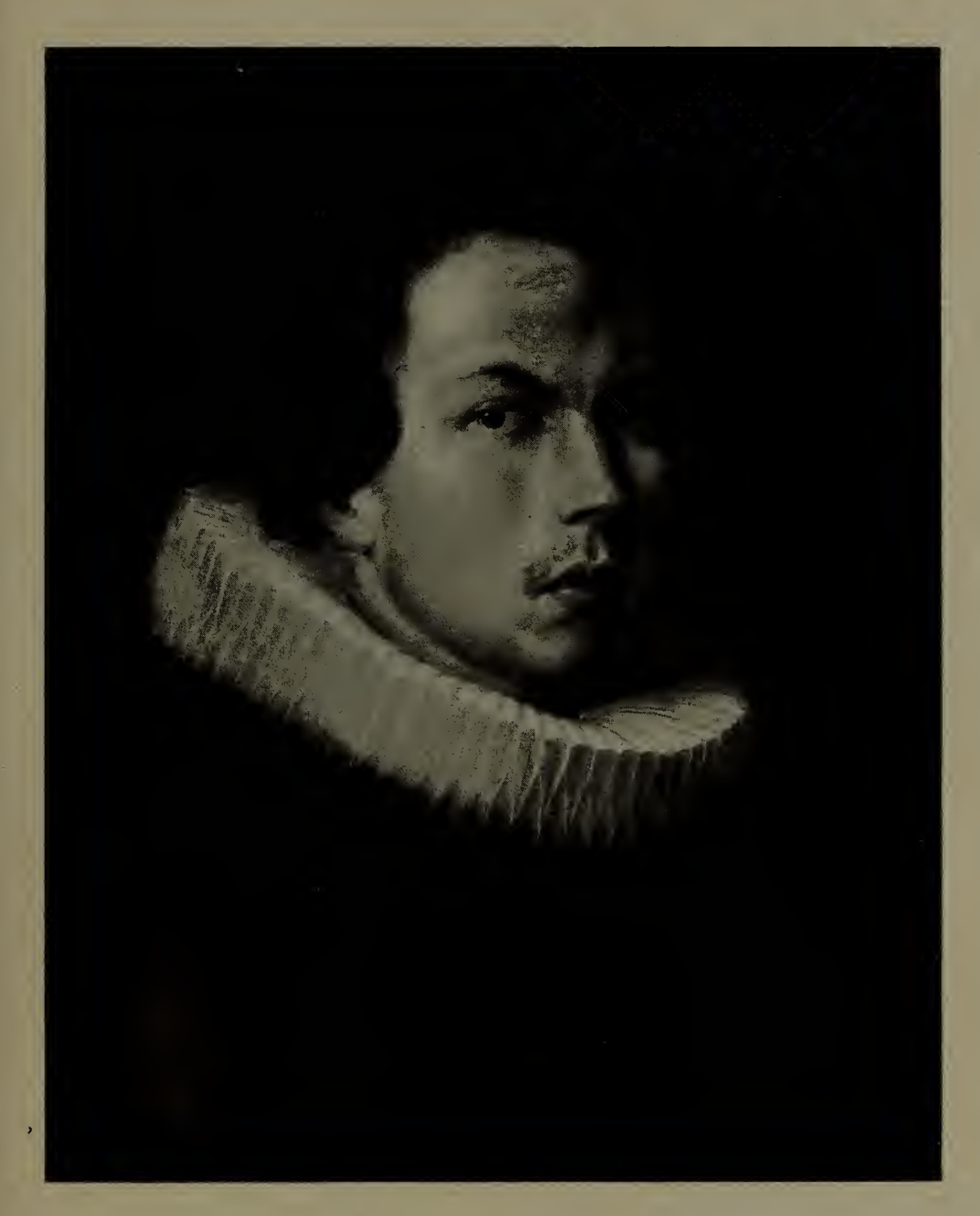
42. Die Löwenjagd



43. Die Löwenjagd



44. Der Raub der Töchter des Leukippos



45. Selbstbildnis als Jüngling



46. Dr. van Thulden



47. Jan Vermoelen



48. Jean Charles de Cordes



49. Jaqueline van Caestre



50. Susanna Fourment



51. Maria von Medici



52. Marquis Ambrogio Spinola



53. Selbstbildnis



54. Albert und Nikolaus Rubens



55. Bildnis einer Dame



56. Susanna Fourment und ihre Tochter Katharina



57. Helene Fourment



58. Rubens und Helene Fourment im Garten



59. Helene Fourment im Pelzrock



60. Helene Fourment



61. Helene Fourment mit ihrem Söhnchen



62. Helene Fourment mit ihren Kindern



63. Selbstbildnis



64. Bildnis eines jungen Gonzaga



65. Der Früchtekranz



66. Die Flämische Kirmes



67. Der Bauerntanz



68. Landschaft mit Ruinen des Palatin.



69. Sommer



70. Winter



71. Landschaft mit Odysseus und Nausikaa



72. Landschaft mit Schloss Steen



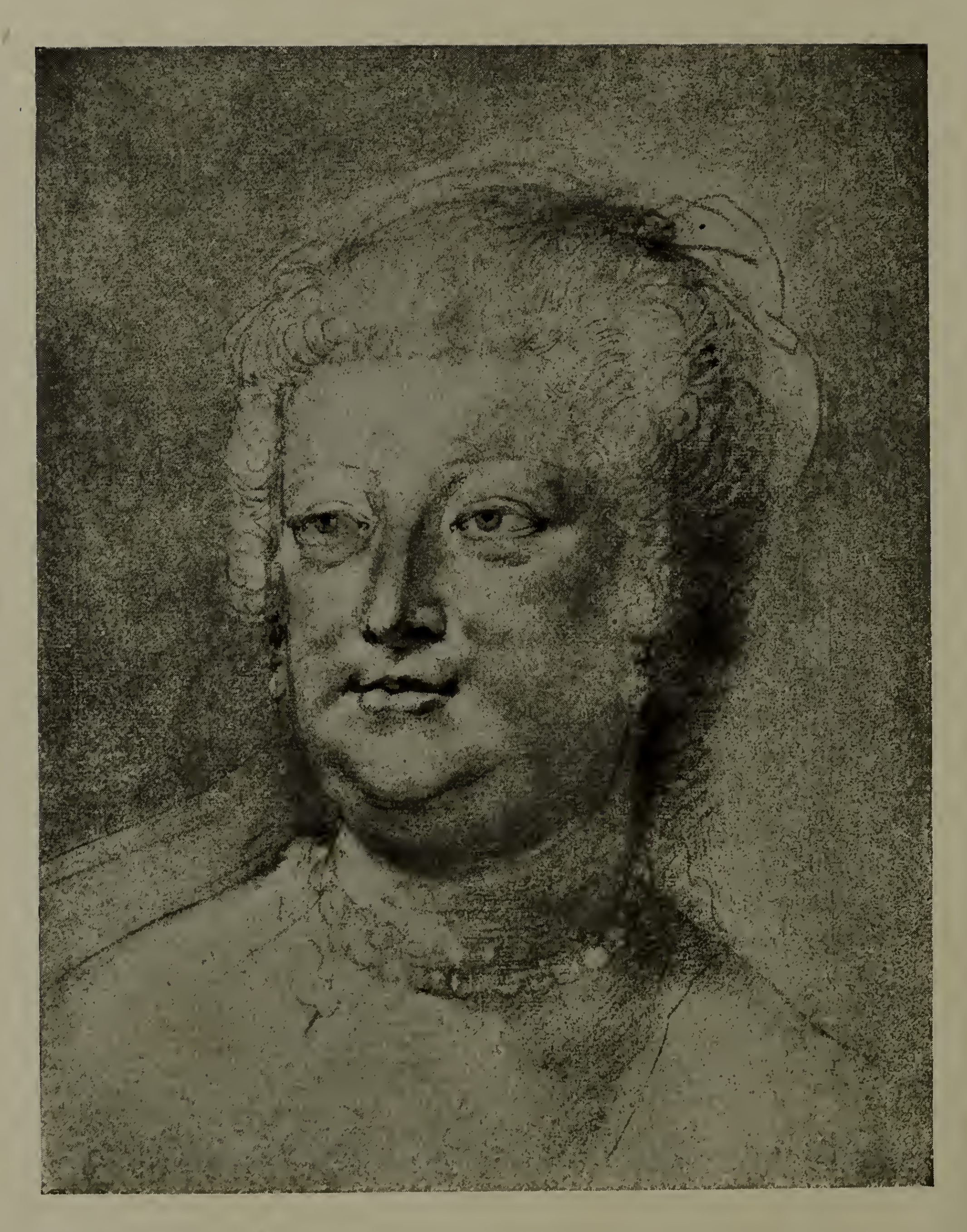
73. Landschaft mit Fuhrwerk



74. Ein Turnier vor den Gräben eines Schlosses



75. Kaiser Karl V.



76. Maria von Medici



77. Kostümstudie zum Liebesgarten



78. Zwei Frauen



79. Mädchenporträt



80. Rubens' Sohn Nikolaus



81. Der Prophet Jeremias nach Michel Angelo



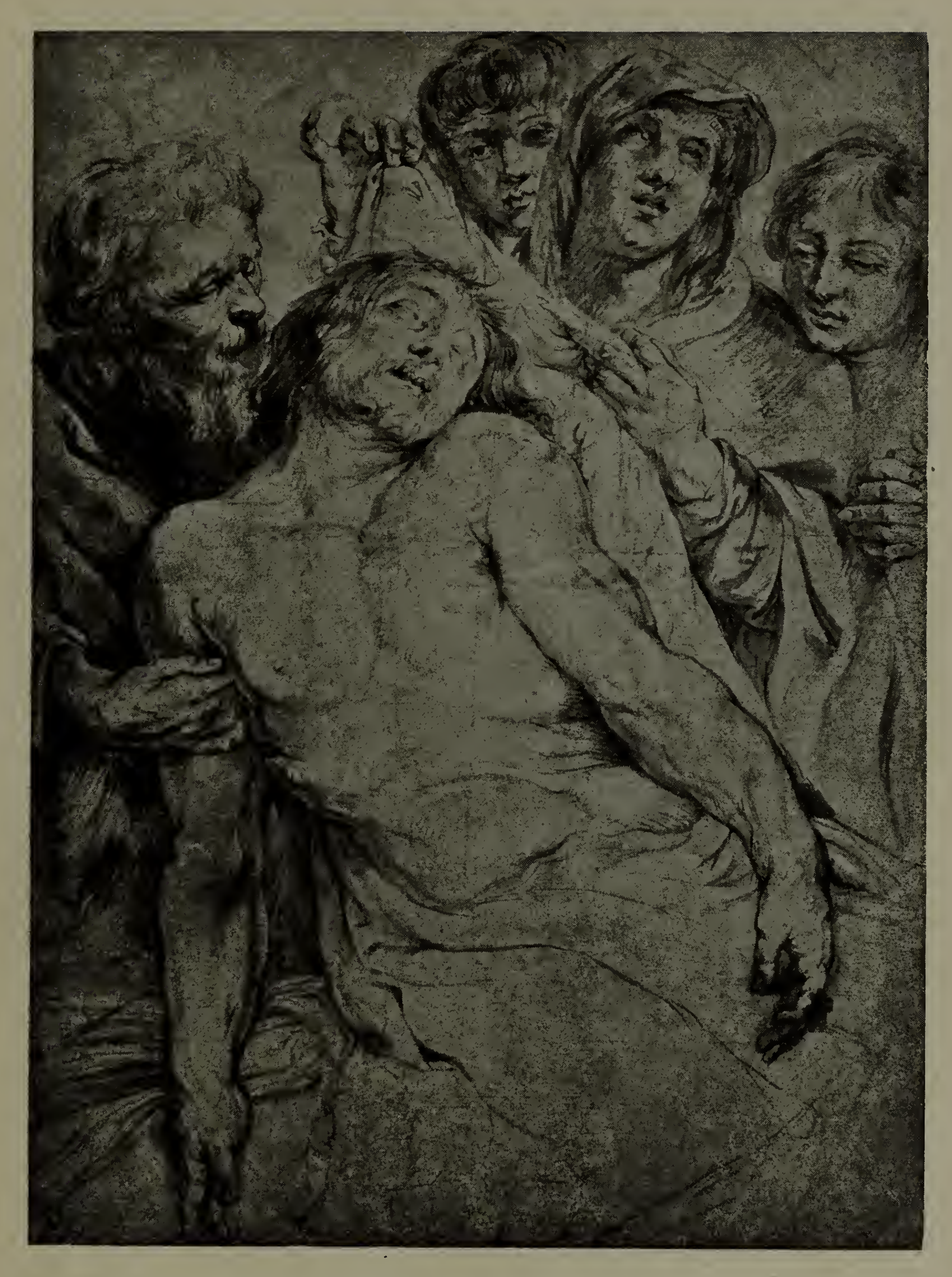
82. Studie einer jungen Frau



83. Selbstporträt



84. Bildnisstudie einer Frau



85. Studie zu einer Grablegung



86. Studie einer Frau mit Schale



87. Studie einer Gefesselten



88. Studie eines Mannes



89. Studie



90. Studie zweier Köpfe



91. Studie einer sitzenden Frau



92. Studie einer knieenden Frau

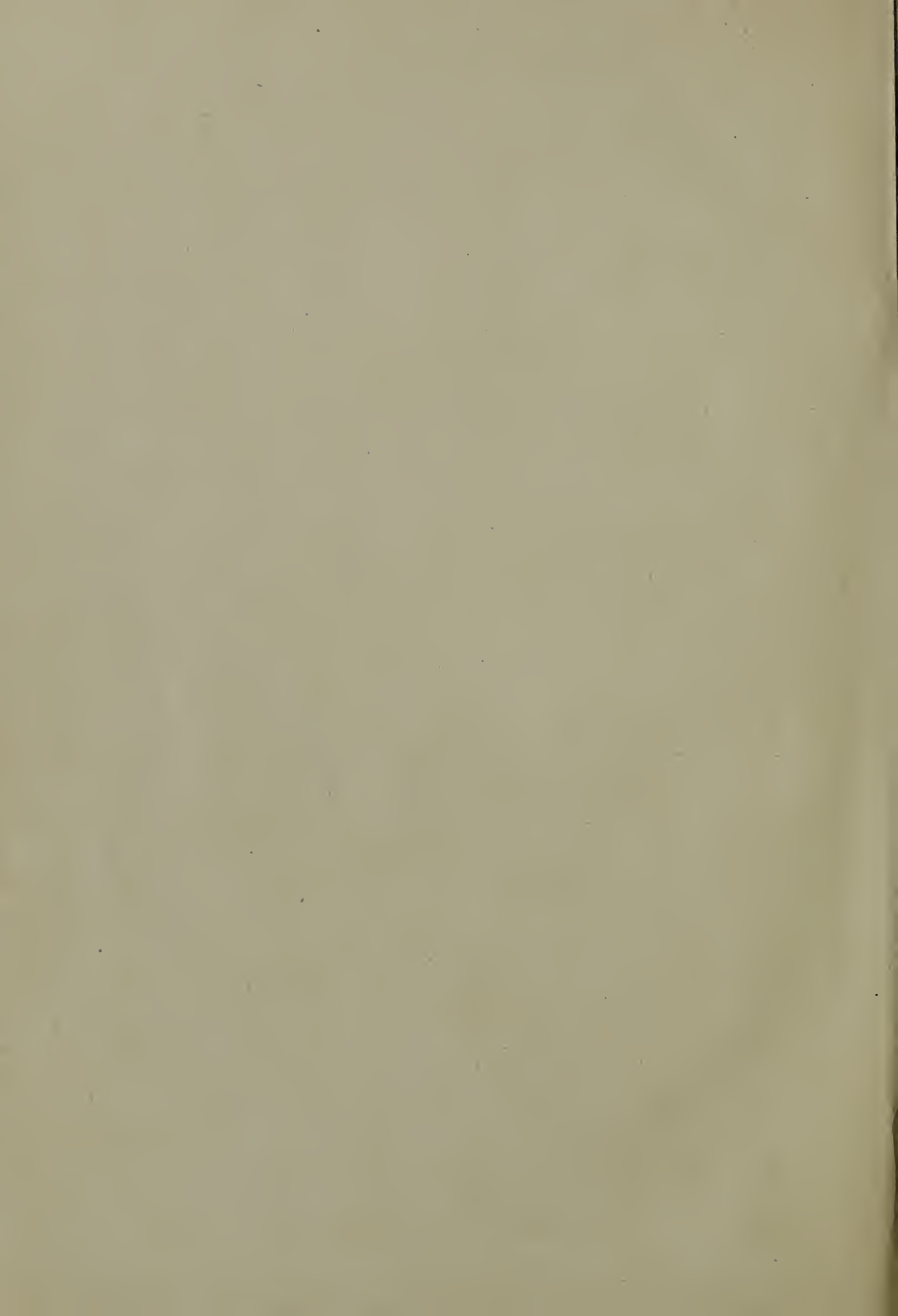


93. Löwenjagd

94. Studie von Kühen



95. Titelbild der Gedichte Papst Urbans VIII.



Druck der Spamerschen
Buchdruckerei in Leipzig







